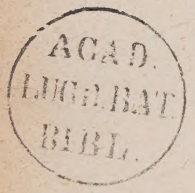
Der französische Einfluß im zweiten Teil von Gottscheds Critischer Dichtkunst.

Inaugural-Dissertation der philosophischen Fakultät Sekt. I der Ludwig-Maximilians-Universität München. Eingereicht am 15. Juni 1909 von

Karl Blanck.



Göttingen

Druck der Universitäts-Buchdruckerei von W. Fr. Kaestner.

1910.

Genehmigt auf Antrag der Herren:
Proff. Muncker und Paul.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung.

I. Die Entstehung der Critischen Dichtkunst 1

II. Gottsched und seine Critische Dichtkunst in heutiger Auffassung 5

III. Die Grundgedanken des ersten Teils 24

Hauptteil.

IV. Der französische Einfluß im zweiten Teil:

A. Die kleineren Dichtgattungen 30

B. Das Epos 59

C. Das Drama 95

Schluß 142

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548322_0023

I. Die Entstehung der »Critischen Dichtkunst«.

Gottsched selbst berichtet über die Entstehung seiner »Critischen Dichtkunst« in der Vorrede zur ersten Auflage[1]). Er geht bis auf die poetischen Kollegien seiner Königsberger Universitätsjahre unter Rohde und Pietsch zurück; weiter erwähnt er die mancherlei Beeinflussungen in der Leipziger Zeit, besonders auch durch die Diskurse der Maler. Daran schließt sich ein regelrechtes Quellenverzeichnis, in dem er all die älteren und neueren, (meist französischen) Werke erwähnt, die er in der Büchersammlung seines Gönners Mencke gelesen hat, in der Absicht sich »selbst einen regelmäßigen Begriff von der Poesie zu machen«. Die Aufforderung, einigen Freunden ein Collegium poeticum zu lesen, veranlaßte ihn zu einer geordneten Zusammenfassung seiner mancherlei »Gedanken und Anmerckungen« von der Poesie, die er nach nochmaliger Überarbeitung ein Jahr später (1729) als »Critische Dichtkunst« herausgab. Er gesteht dabei zu: »Ich hatte mir nur vorgesetzt, dasjenige, was in so unzehlich vielen Büchern zerstreut ist, in einem einzigen Wercke zusammen zu fassen. . .«

In der Vorrede zur zweiten Auflage (1737) wiederholt er sein Geständnis, daß er alles, was etwa in seiner Critischen Dichtkunst Gutes enthalten sei, nicht sich selbst, sondern den

---

1) »An den Leser« 5.—8. Seite. Außerdem ist besonders für die Anschauungen Gottscheds über das Theater die Vorrede zum »Sterbenden Cato« 1. Aufl. lehrreich.

größten Critikverständigen alter und neuer Zeiten zu verdanken habe[1]). Es folgt wiederum das ausführliche Verzeichnis der »größten Meister und Kenner der Dichtkunst«, von denen er alle seine »critischen Regeln und Beurtheilungen alter und neuer Gedichte« erlernt hat; »Aristoteles, Horaz, Longin, Scaliger, Boileau, Bossu, Dacier, Perrault, Bouhours, Fénelon, St. Evremond, Fontenelle, La Motte, Corneille, Racine, des Callières und Furetière; ja endlich noch Shaftesbury, Addison, Steele, Castelvetro, Muralt und Voltaire . . . haben mich fähig gemacht, solch Werk zu unternehmen«. Gegen den von Heinecke erhobenen Vorwurf des Ausschreibens verwahrt er sich mit einem Wort des Rollin, wonach dieser lieber ein guter Kompilator, als ein schlechter Autor sein will: »Pour embellir et enrichir mon Livre, je declare, que je ne me fais point un scrupule, ni une honte de piller par tout, souvent même sans citer les Auteurs que je copie, parce que quelquefois je me donne la liberté d'y faire quelques changemens« etc.[2]).

So führt er denn noch eine weitere Reihe von Gewährsmännern an, die er für diese neue Auflage benutzt hat: Riccoboni, den Grafen Conti[3]), Muratori, Rapin, P. Brumoy, Hédelin d'Aubignac, Remond de St. Mard, mehrere englische Schriftsteller, Pope u. a., und von den Alten Plato, Cicero, Quintilian, Seneca, von Renaissancepoetikern Heinsius und Rappolt.

Bedeutsame Einzelheiten zum Werdegang von Gottscheds aesthetischen Anschauungen bringt noch Waniek in seinem vortrefflichen Werke »Gottsched und die deutsche Litteratur seiner Zeit« (Leipzig 1897). Danach hätte Gottsched, abgesehen von seinen früheren Aristotelesstudien und den Anregungen seiner älteren Lehrer, sowie der damaligen deutschen Dichter, zuerst Horaz und hierauf Boileau studiert, später (1726) in

1) S. 3.

2) S. 4.

3) Der ihm als der Verfasser des Paragone allerdings noch nicht namentlich bekannt ist.

Leipzig, besonders zielbewußt nach seinem Eintritt in die deutschübende poetische Gesellschaft, sich näher mit den Franzosen beschäftigt, die er im Gegensatz zur späteren Zeit zunächst noch mit Perrault über die Alten stellt. In den »vernünftigen Tadlerinnen« zeigt er sich nach Waniek zuerst als »unverfrornen Plagiator«, dabei beseelt von dem Ehrgeiz, den französischen Vorbildern gleichzukommen, von denen ihm damals u. a. besonders Fontenelle und Le Clerc[1]), auch St. Evremond nahestanden. Jetzt tritt auch die alte aristotelische Formel von der Naturnachahmung als Gegenstand der Poesie bei ihm auf[2]). Auch die anderen Grundanschauungen und viele Einzelheiten der »Critischen Dichtkunst« entwickeln sich im »Biedermann« (1726—29), so die lehrhafte Auffassung der Poesie, die Feindseligkeit gegen die freischaffende Phantasie, die zum allmählichen Zerfall mit den Schweizern führt.

1) Jedenfalls haben diese Beeinflussungen bis zur Abfassung der Critischen Dichtkunst noch mancherlei Einschränkungen erfahren. Fontenelle ist viel radikaler als Gottsched, seine Lehre vom Ursprung der Fabeln (Abhandl. in den Schr. der deutschen Ges. I. Teil, Lpz. 1742) aus Lüge und Irrtum und von der Entstehung des Wunderbaren aus der Unwissenheit erinnert zwar stark an Gottscheds Auffassung von der Zügellosigkeit der unverbildeten Phantasie, geht aber doch noch über Gottsched hinaus; besonders weicht Fontenelle von Gottsched in der respektlosen Auffassung der Antike ab. — Mit Le Clerc (Pietschs ges. poet. Schriften u. s. w. Lpz. 1725) steht es ähnlich. Bei ihm findet sich neben anderen Berührungspunkten das gleiche Streben nach Klarheit und Sprachreinheit, wie bei Gottsched, aber auch er will von der moralisierenden Tendenz der antiken Epen, wie sie später Gottsched als wackerer Verfechter der Antike (gegen die Moderne) unter Le Bossus Aegide vertritt, nichts wissen, wenn er auch das Utile cum dulci als erstrebenswertes Ideal anerkennt.

2) Wanieks Zurückweisung Braitmaiers, dessen Befangenheit gegen Gottsched ihn zuweilen bis zur vollendeten Ungerechtigkeit fortreißt, scheint mir sehr am Platze. Braitmaier stellt z. B. Gottsched gerade für diesen Zeitpunkt noch als völligen Ignoranten hin, der erst durch die Schweizer eine Ahnung von der poetischen Theorie bekommen habe und zunächst ganz von ihnen abhängig gewesen sei. (Braitmaier Gesch. d. poet. Theorie u. Kritik I, S. 47).

Für die Lyrik wird in der von Gottsched neugestalteten und geleiteten Deutschen Gesellschaft ein Prinzip des erhabenen Gehaltes aufgestellt, zu dem La Motte[1]) mit seiner Definition des Erhabenen als der harmonischen Vereinignng des Wahren und Neuen in einer großen Idee vorbildlich wirkt. Waniek faßt Gottscheds Grundgedanken für die Reformation der Lyrik folgendermaßen zusammen: »Die gekünstelten Formen . . sind abzuschaffen; das Erste und Wesentlichste ist der Inhalt».

Über die Entwicklung seiner dramatischen Anschauungen berichtet Gottsched selbst in der Vorrede zum Cato[2]) (1732), daß er an Lohensteins Trauerspielen keinen rechten Geschmack habe gewinnen können. Dagegen bieten ihm Boileaus kritische Bemerkungen und Molières Stücke bessere Anregungen und unter den schwülstigen, zotigen und verworrenen Bühnenstücken jener Zeit fällt ihm beim Besuch des Leipziger Theaters als einziges Muster eines »ordentlichen Schauspiels« der Cid auf. Aber die Theorie des Dramas, die »Regeln« lernt er erst recht aus Daciers Aristotelesübersetzung und den dazu gehörigen Anmerkungen kennen. In dem nachfolgenden Verzeichnis seiner weiteren Gewährsmänner kehrt ein großer Teil der in der Vorrede zur »Critischen Dichtkunst« aufgezählten Namen wieder, d'Aubignac und Brumoy sind ihm schon damals bekannt.

Waniek hebt den Gegensatz zwischen der damaligen Lyrik und dem Drama scharf hervor. Fehlte dort der Gehalt und war die Form gekünstelt, so herrschte hier formlose Stoffüberfülle neben Unsinn und Schmutz. Über seinen Vorgänger König geht Gottsched in seinen Reinigungs- und Regelungsbestrebungen darin hinaus, daß er nicht gleich jenem nur das Vergnügen höfisch veredeln, sondern es lediglich als Mittel zum moralischen Zweck anerkennen will.

---

1) Auch dieser (Disc. sur la poésie en général et sur l'ode en particulier) will nichts von der moralischen Absicht der Poesie wissen: Der einzige Zweck aller Poesie ist das Gefallen. S. u. II. Teil, 1. Hauptstück.

2) Neudruck bei Crüger S. 41 ff.

Von der hieraus für ihn zunächst folgenden Beschränkung auf Darstellung des Alltagslebens — im Gegensatz zu der außergewöhnlichen, jener Wirkung naturgemäß ziemlich fernen Welt der Haupt- und Staatsaktionen — ist Gottsched später unter französischem Einfluß zu einer mehr idealistischen Richtung zurückgekehrt und begnügt sich mit der Forderung einer das Ganze beherrschenden sittlichen Idee, ohne eine bis ins Einzelne getreue Wiedergabe des täglichen Lebens zu fordern.

Im Wesentlichen aber ist Gottsched nach Waniek, wie auch nach Braitmaiers Ansicht bereits in jenen Jahren (1726 bis 1728) auf dem Standpunkt seiner Critischen Dichtkunst angelangt, deren (selbständiger) Betrachtung wir uns im Folgenden zuwenden können. Betreffs prinzipieller Erörterung und Wertung von Gottscheds aesthetischer Theorie muß auf die Wiedergabe der Ansichten Wanieks, Braitmaiers und anderer Berufener im nächsten Abschnitt verwiesen werden.

II. Gottsched und seine Critische Dichtkunst in heutiger Auffassung.

Auch heute noch, wo der Zwist zwischen Gottsched und den Schweizern, wie seine Feindseligkeit gegen die jüngere Generation lediglich noch ein rein historisches Interesse haben, sind die Meinungen über Gottsched und sein Wirken sehr geteilt. Aus der betreffenden Literatur sei hier eine Anzahl der Hauptvertreter, die sich besonders auch mit der Würdigung von Gottscheds aesthetischer Theorie befaßt haben, aufgeführt.

Bekanntlich war es Danzel[1]), der zuerst[2]) wieder die Blicke der Nachwelt auf Gottscheds Verdienste zu richten versuchte, indem er hauptsächlich aus seiner Korrespondenz ein Bild von dem umfassenden Wirken des vielgeschäftigen Mannes

1) Gottsched und seine Zeit. Leipzig 1848.

2) Die chronologische Reihenfolge ist weiterhin nicht streng festgehalten.

zu entwerfen versuchte. Er verteidigt Gottsched gegen den Vorwurf der Gallomanie und hebt seinen Patriotismus nnd sein Unabhängigkeitsstreben hervor, das ihn freilich nicht hinderte, allezeit fremde Elemente in schablonenhafter Weise zu übertragen. Gottscheds Hauptverdienste aber sind der Kampf gegen Schwulst und Marinismus, überhaupt Korrektheit, formale Schulung und Regelrechtigkeit. Wenn er nur einen Geschmack als richtig anerkannte, so war dies eine zeitgemäße Intoleranz, wie auch seine Regelnstrenge aus seinen philosophischen Anschauungen heraus zu erklären ist. Allerdings war ihm die Philosophie nur formale Bildung zu Klarheit und Deutlichkeit. »Seine Aufgabe war nicht sowohl die Tiefe der Forschung, als eine gewisse praktische Stellung im Gebiete des wissenschaftlichen Treibens«. Über diese seine Aufgabe, die Erwerbung einer nur formalen Bildung hinaus führt dann J. E. Schlegel mit seiner tieferen Erkenntnis der Antike und seiner feineren Unterscheidung des nationalen Geschmacks. Die Genialität der Schweizer und Gottscheds Abhängigkeit von ihnen werden allzu sehr überschätzt. Der Grundunterschied lag darin, daß Gottscheds praktischer Geist die Notwendigkeit von etwas Rationalem, Berechenbaren als Grundlage des Kunstschaffens erkannt hatte, daher mußte er auch streng auf die Befolgung der Regeln dringen; die Schweizer aber waren Theoretiker und fragten nach der Natur der Dichtung selbst.

Übrigens rückt Danzel Gottsched doch wohl etwas zu weit von den Griechen fort[1]). Sicher hat Gottsched sie nicht besonders genau gekannt — aber die Poetik des Aristoteles hat er zu der Zeit, als er eine Übersetzung davon ankündigte[2]), nicht nur aus Corneilles und Brumoys Abhandlungen gekannt, wenn er sie wohl auch nicht im Original, sondern in Daciers Übertragung gelesen hatte[3]).

1) S. 146.
2) Im VI. Bd. der Crit. Beitr., also um 1740.
3) Gegenüber der landläufigen Meinung, Gottsched habe die

Danzels Auffassung schließt sich großenteils Crüger[1]) an. Er hebt ebenfalls den Wert von Gottscheds praktischen Bestrebungen hervor und erkennt an, daß das Wesen der dichterischen Schönheit ihm fremd war. Die Erörterung über Gottscheds sprachliche Erfolge können wir hier übergehen. Bei der Besprechung der Critischen Dichtkunst betont Crüger wiederum die praktische Seite dieser kunsttheoretischen Zusammenstellung und gibt eine eingehende Übersicht über die wichtigsten Teile des Werkes mit besonderer Hervorhebung der Mängel. Über Gottscheds Quellen gibt Crüger nur Allgemeinheiten, nichts Bestimmtes. Die historische Bedeutung der Critischen Dichtkunst liegt nach seiner Ansicht hauptsächlich darin, daß trotz aller Mängel hier zum ersten Male in Deutschland eine ganze Fülle wenn auch fremder aesthetischer Gedanken systematisch zusammengestellt wird. Gottscheds Strenge in seinen Anschauungen vom Theater wird aus einer Schilderung der verwilderten damaligen Dramatik begreiflich gemacht[2]).

Griechen nur in französischer Wiedergabe kennen gelernt, ist die folgende Bemerkung (Anm. h. zu S. 611 in der Übersetzung von Fontenelles Abhandlung vom Vorzug der Alten oder Neueren) höchst bemerkenswert: „ . . . Die französischen Übersetzer handeln mit ihren Originalen nach ihrem Eigensinn. Sie binden sich gar nicht daran, sondern lassen aus, umschreiben, verkürzen, verbessern und verschlimmern alles, nach ihrem Dünkel. Man kann dieses aus Ablancourts, ja des Vaugelas, des Herrn und der Frau Dacier Exempeln erweisen. Wer also solche Übersetzungen liest, der liest eigentlich nicht griechische, sondern lauter französische Bücher.“ Wenn man nicht fürchten müßte, daß Gottsched möglicherweise die ganze Bemerkung aus fremden Händen, etwa von einem Vorkämpfer der Alten, übernommen habe, worauf sein sonst so außerordentlich unkritisches Verfahren in der Benutzung französischer Autoren und Übersetzer schließen läßt — so könnte man hiernach fast glauben, daß Gottsched mit den Alten wesentlich näher bekannt war, als bisher angenommen wurde.

1) Gottsched u. die Schweizer. Kürschners Nationallitt. Bd. 42.

2) Der Wert dieser Richtung auch für die spätere Entwicklung wird S. LXXXV hervorgehoben.

Das Mangelhafte von Gottscheds aesthetischer Theorie hebt auch Antoniewicz[1]) an einem der wichtigsten Punkte, dem recht unklaren und unbestimmten Prinzip der Naturnachahmung hervor, dem erst J. E. Schlegel den rechten Sinn und Gehalt gab. Gottscheds Anlehnung an das Ausland war zeitlich bedingt, seine Moraltheorie ein Ausfluß der eudämonistischen Wolffschen Philosophie: Wie alles in der Welt strömt auch die Kunst der menschlichen Glückseligkeit als Ziel zu, und zwar als ein Mittel zur moralischen Bildung.

Bernays[2]) glaubt, daß bei Gottsched seit 1729 keine Weiterentwicklung der aesthetischen Anschauungen stattgefunden hat, und rechnet die Critische Dichtkunst zu den dogmatischen Poetiken, die seit der Renaissance im Schwange waren; er erklärt aber gleichwohl Gottsched für einen umsichtigen Mann, der mit vernünftiger Wahl aus der theoretisch-kritischen Literatur und aus der Masse der Poetiken seit Scaliger seine Sätze entlehnte. Seine Theaterbestrebungen gingen notwendig aus seinem Prinzip einer aus den Vernunftgesetzen abgeleiteten formalen Zucht hervor; Muster hierfür konnte er nur in Frankreich finden und nahm sie nur als Übergang, in dem er aber leider dann stecken blieb. Jedenfalls war sein Tun historisch bedingt, um unserer werdenden Literatur freie Bahn zu schaffen.

Nach Koch[3]) ist Gottscheds strenge Schulung besonders in der Reaktion gegen den Marinismus in Sachen des gesunden Menschenverstandes und des sittlichen Anstandes von wohltätiger Wirkung gewesen. Die Nachahmung der Franzosen hat er wegen der von ihm für recht erkannten klaren Korrektheit und verstandesmäßigen Regelrechtigkeit als Durchgangs-

1) J. E. Schlegels Dramaturg. Schriften. Deutsche Litteraturdenkmäler des 18. u. 19. Jahrh. Nr. 26. Heilbronn 1887.

2) Gottsched. In der allg. Deutschen Biographie Leipzig 1880.

3) Gottsched und die Reform der deutschen Literatur. Sammlung gemeinverst. Wissenschaftl. Vorträge. N. F. I. Serie, 21. Heft, Hamburg 1887.

studium empfohlen, von dem edlen Ehrgeiz zum Schaffen einer ebenbürtigen Literatur beseelt. Der Roheit und dem Schwulst der damaligen Bühne gegenüber war Gottscheds dramatische Reform die einzig mögliche. Nur sah Gottsched eben nicht die rein negative Seite dieser Reform und blieb in der Schule der Franzosen stecken.

Einen tiefen Einblick in Gottscheds aesthetische Grundanschauung und ihre Bedingtheit tut Servaes[1]). Raum und Gelegenheit gestatten kein ausführliches Eingehen auf diese für die Auffassung von Gottscheds Theorie höchst bedeutungsvolle Untersuchung. Servaes geht seinerseits aus von Gottscheds Ausgangspunkt, dem Prinzip der Naturnachahmung, das gegenüber den Renaissancepoetiken, die bloße Lehrbücher der Reimkunst waren, durch die Betonung der inhaltlichen Seite der Dichtung einen außerordentlichen Fortschritt bedeutete, wenngleich Gottsched nicht nur in völliger Unklarheit über das Verhältnis zwischen Phantasie und Wirklichkeitswelt bleibt, sondern auch infolge des durchaus kompilatorischen und aus heterogenen Mischungselementen oft recht willkürlich zusammengesetzten Charakters seiner Critischen Dichtkunst sich zuweilen in den stärksten Widerspruch zu seinem Grundprinzip setzt. Einen gemäßigten Naturalismus vertritt Gottsched besonders bei der Schreibart, wo er nur die Extreme vermieden wissen will. Als Vertreter der Korrektheit ist er besonders für reinliche Scheidung unter den Dichtformen, was ihn zu einer gewissen Intoleranz verleitet. Alle diese Fehler, besonders aber das Beengende der ganzen Regeln hatten aber ihre Berechtigung gegenüber der Willkür und Formlosigkeit, die den Zeitgeschmack hatten verrohen lassen. So war auch die »Regel« berechtigt; aber eine wirkliche Versöhnung und Vereinigung der beiden Prinzipien der Naturnachahmung und der Regelmäßigkeit ist Gottsched nicht gelungen. Die Hochhaltung des

1) Die Poetik Gottscheds und der Schweizer. Quellen und Forschungen, 60. Heft. Straßburg 1887.

Moralitätsprinzips war zeitgemäß und wohl geeignet der bis dahin als »Nebenwerk« verachteten Poesie eine Stellung als sittliche Macht zu verschaffen, nur eben zu eng gefaßt, zu bestimmt. Von den Gewährsmännern hat sich Servaes hauptsächlich mit dem besonders für die Fabellehre so wichtigen Le Bossu befaßt. Auf die Ausführungen Servaes über Gottscheds Fabellehre, über seine Stellung zum Wunderbaren muß im Einzelnen noch zurückgegriffen werden, da sie besonders für die prinzipielle und psychologische Seite an Gottscheds Theorie bedeutungsvoll sind. Servaes wird Gottsched im allgemeinen gerecht, scheint aber dem Praktiker mit wenig Sympathie gegenüber zu stehen, so wenn er die Ableitung des Verbotes für das Apartereden und die Monologe aus dem Wahrscheinlichkeitsprinzip rügt.

Auch aus Wanieks oben erwähntem Werke seien noch einige Stellen angeführt, die sich mit der Würdigung von Gottscheds Verdiensten in Theorie und Praxis besonders befassen. Den philosophischen Charakter spricht Waniek Gottscheds Denk- und Lehrart ab, ohne ihn darum[1]) als einfachen Plagiator bezeichnen zu wollen, da die Fülle seiner mannigfachen und oft widerspruchsvollen Entlehnungen doch wieder durch eine gewisse Konsequenz in der Denkrichtung zusammengehalten wird. Es folgt eine dieser Auffassung entsprechende Zusammenstellung der Hauptquellen für den I. Teil der Critischen Dichtkunst, auf die hiermit verwiesen werden soll. Doch hatte Gottsched bei seinem guten Gedächtnis ein direktes Abschreiben nicht nötig, »zumal es ihm weder auf tiefere Erfassung der Begriffe noch des Zusammenhanges der benutzten Schriftsteller ankam«. Nach der Gesamtdarstellung von Gottscheds Lehren folgt nochmals[2]) eine Charakterisierung ihrer Mängel und Vorzüge; besonders gelobt wird das Festhalten des bedeutenden Inhalts und der Sittlichkeitsidee, vor allem der

1) a. a. O. S. 129 ff.
2) S. 177.

Ruf nach der Natur in dieser affektierten und verstiegenen Zeit. Eine vortreffliche Würdigung von Gottscheds Lebenswerk findet sich noch am Schlusse von Wanieks Werk [1]).

Das eine Extrem in der Auffassung von Gottsched vertritt E. Reichel [2]), der es sich zur Aufgabe gesetzt zu haben scheint, Gottsched wieder in all seine Herrlichkeit einzusetzen. Ihm geht schlechterdings nichts über Gottsched, und unsere Größten sind für ihn nur Gottscheds Epigonen. Daß er trotz seiner eingehenden und umfassenden Beschäftigung mit Gottscheds Werk durch diese Auffassung zu mancherlei merkwürdigen Verdrehungen und Schiebungen verleitet wird, ist bei der Anfechtbarkeit seines Helden begreiflich. Das reiche Material aus Gottscheds gesamter Tätigkeit, das Reichel zusammenträgt, leidet nur allzu stark unter der Tendenz der Auswahl, die dadurch vollkommen unkritisch wird, daß jedes verstreute, nur einigermaßen bedeutungsvolle Wort Gottscheds (bezw. seiner geistigen Gläubiger!) aus seinem Zusammenhang herausgenommen und zu einem kleinen Evangelium geprägt wird. So hat Gottsched der Nachwelt alle bedeutenden Gedanken vorweggenommen, Rousseau, Kant sind ihm nur nachgefolgt, er wird schließlich zu einem »faustischen Geist« und tritt [3]) ebenbürtig neben Luther und Bismarck als die größten Deutschen. Eine merkwürdige Verblendung veranlaßt Reichel, all die fremden Elemente, die Gottscheds aufnahmefähiger Geist in sich verbrauchte, all die in einem langen Leben gesammelten Erfahrungen und Beobachtungen als schöpferische Erkenntnisse eines Genius darzustellen. Es gibt nichts, was nicht Gottsched im Munde dieses seines Rhapsoden zum Lobe würde: seine Flucht vor den preußischen Werbern wird zum revolutionären Geniestreich. Die Entlehnungen der »Critischen Dichtkunst« werden zugegeben und begründet; aber gleichzeitig wird die verwegene

1) S. dort S. 677 ff.
2) Gottsched-Denkmal (Berlin 1900) u. a. Schriften.
3) Nach einer der kleineren Schriften Reichels.

Behauptung aufgestellt, es seien »hier mit einer geradezu bewunderungswürdigen Allseitigkeit zum ersten Male in der Welt systematisch die Gesetze der Dichtkunst festgestellt«. Maßvoller und zutreffender, wohl weil weniger originell [1]), ist die Darstellung von Gottscheds dramatischem und theatralischem Realismus. Auch Gottscheds Aufnahme der französischen Mode als eines bloßen Übergangsbehelfs wird nach bewährten Vorbildern richtig gekennzeichnet, seine hohe Meinung von deutscher Geisteskraft hervorgehoben, wie schon an einer früheren Stelle sein Patriotismus und seine Vorurteilslosigkeit in der Freundschaft mit wissenschaftlichen Laien. Daß gerade er zuerst und zuletzt die Mängel Corneilles und anderer französischer Theaterdichter schonungslos aufgedeckt habe, gehört zu den vielen unrichtigen und leicht zu widerlegenden Behauptungen bei Reichel. Die Gründe, mit denen Gottscheds mangelnde philosophische Vertiefung in das Wesen und die großen Probleme der Kunst entschuldigt wird, sind die wieder selbstverständliche zeitliche Bedingtheit und die Sonderart seiner Aufgabe, was Reichel an sehr schiefen Parallelen erläutert. Gottsched war eben grundlegend, daher nicht vollendend. Das Unverständnis und die Feindseligkeit Gottscheds dem »Messias« gegenüber wird von Reichel begründet, leider aber auch geteilt. Kurz: »Das Genie des 18. Jahrhunderts war Gottsched: und er ist deshalb nicht weniger ein Genie, weil er als grundsteinlegender Künstler noch nicht jene Höhe erklomm, die nach ihm, und auf seinen starken Schultern stehend, Goethe, Schiller und die anderen großen Talente der Folgezeit erreichten. Weder Goethe noch Schiller, weder Wieland noch Herder, geschweige denn Lessing, wären imstande gewesen, aus eigener Kraft eine neue Literatur, ja mehr: eine neue Geisteskultur bei uns anzubahnen. Dazu fehlte es ihnen allen am Besten« [2]).

1) Die Benutzung von Wanieks Werk ist sogar in der Ausdrucksweise unverkennbar, wenn beide das moderne Element in Gottscheds Ruf nach der Natur rühmen.

2) Leider sind mir bei Abschluß dieser Arbeit die kleineren

Sein liebevolles Eingehen auf Gottscheds Sonderart macht den Verfasser zum fanatischen Gegner aller abweichenden Meinung, und die oft recht gehässigen Ausfälle gegen gleichzeitige oder posthume Gegner Gottscheds verbessern seine Sache gewiß nicht. Neben Gottscheds Patriotismus und hoher Meinung von deutschem Wesen wird seine (theoretische) Abweisung fremden Dünkels wiederholt richtig hervorgehoben, wie überhaupt unter dem Wust von Überschätzung auch manches Richtige steckt. Reichel sieht eben nur die Vorzüge, nicht die Fehler seines Helden, erhebt diese Vorzüge stets in den Superlativ und verwirft mit der Konsequenz des Fanatikers alle Andersgläubigen.

Derselbe Geist beherrscht die neuerdings erschienene Gottschedbiographie Reichels[1]), in der sich auch eine außerordentlich weitläufige Betrachtung der Critischen Dichtkunst findet, deren Hauptgedanken folgende sind: Gottsched ist, wenigstens im I. Teile der Critischen Dichtkunst und überhaupt in seinen Grundgedanken von nahezu absoluter Originalität und überragender Größe, dabei von ungeheurer Nachwirkung; die Ansicht von seiner Engherzigkeit ist falsch, die »Regeln« sind keine pedantischen Vorschriften, sondern großartige und tiefsinnige ästhetische Anleitungen.

Um Gottscheds Originalität zu beweisen, straft Reichel nicht nur alle »Gegner«, sondern auch seinen Meister selbst Lügen: Gottsched hat, um seine schon längst feststehenden Einsichten auch äußerlich zu stützen und besser durchzusetzen, nachträglich alle möglichen Autoritäten herausgesucht, um sich im Widerspruch zu den Tatsachen »mit selbstverleugnender Seelengröße« als bloßen Ordner fremder Weisheit auszugeben. Dagegen sind vielmehr alle Späteren, besonders wieder die Dichter der klassischen Periode in hohem Maße

Reichelschen Schriften nicht zugängig, ich bin daher beim Citieren auf früher gemachte Auszüge angewiesen.

1) E. Reichel, Gottsched I. Berlin 1908.

von Gottsched abhängig und verdanken ihm erst die hohe Auffassung vom Dichterberuf und vom Dichtwerk, ja sogar gewisse Einzelheiten in ihren Schöpfungen; trotzdem waren sie aber, als unzulängliche, widersetzliche und zu früh des Meisters Lehren entlaufene Schüler der ganzen »Kühnheit und Großartigkeit« von Gottscheds Forderungen nicht gewachsen.

Diese Forderungen, die bisher ihrer Anzahl und ihrer Strenge nach überschätzten, nach ihrer Tiefe und ihrem inneren Gehalt gänzlich unterschätzten »Regeln«, sind also in Wahrheit »großherzig erteilte, aus dem feinsten Verständnis für das Wesentliche der Dichtkunst und einem überreichen, aus den besten Werken der Weltlitteratur, ihren Vorzügen und Mängeln, geschöpften Schatz des Wissens geflossene Anleitungen und Warnungen« (p. 443). »Nie begeht er die Abgeschmacktheit, auf seine »Regeln zu pochen«; nie klammert er sich mit pedantischer Starrheit an seine »Regeln« . . (p. 415). »Keine Spur von jener, ihm immer aufs neue nachgesagten Pedantentorheit findet sich in seinem vielfach geradezu pathetischen Werke; von jener Torheit: daß seine »Regeln« das Wesen der Dichtkunst darstellen sollten; daß man aus ihnen die Dichtkunst »erlernen« oder Gedichte »machen lernen könnte.« (p. 445). Vielmehr wollte er die deutschen Dichter von ihren Reimspielereien fort- und sie »den großen Werken der Dichtkunst zuführen und ihnen die ewige Notwendigkeit aller Kunstgesetze klarlegen« (p. 444). So legt er an Stelle der äußeren Handwerksregeln der poetischen Technik »zum ersten Male in Deutschland, ja vielleicht in der ganzen Welt (denn auch Aristoteles kommt hier kaum in Betracht), allen Nachdruck auf die inneren, die naturnotwendigen Gesetze seiner Kunst« (p. 418). So ist es auch kein Wunder, »daß es ihm als Erstem, in allem Wesentlichen gelungen ist, das tote, didaktische Wesen aller früheren Poetiken künstlerisch zu beleben« (p. 436). Denn »erst Gottsched legt den vollen Nachdruck auf die Empfindung; erst ihm ist die schöpferische Tätigkeit aus dem Herzen heraus das A und Z alles Poesie;

erst ihm ist die lebensvolle, naturgetreue Darstellung der Welt, des Menschen und aller seiner Gemütsneigungen, der Hauptzweck »der vortrefflichsten unter allen freyen Künsten« . . . . erst bei ihm herrscht der Zug zur Größe, zur Freiheit; und vor allem der Zug zur Natur« (p. 437). »Er hat der Natur, dem Menschen mit all seinen Trieben und Gemütsneigungen, wieder (oder eigentlich zum ersten Male) das Daseynsrecht in der deutschen Dichtkunst erobert« (p. 448). So »ist die ‚critische Dichtkunst' nicht etwa ein litterarisches ‚Regelbuch«, ein Gesetzbuch im landläufigen Sinne des Wortes; sondern ein Reform-, ja mehr: ein Revolutionswerk ersten Ranges« (p. 447). Allerdings ist zuzugestehen, »daß der zweite Teil dem ersten an Wert, an innerer Selbständigkeit und Größe nachsteht«, »daß er im zweiten Teile noch vorwiegend in seinem Gegenstande steht, ihn nicht unbedingt beherrscht; daß er sich auf dem betretenen Boden nicht ganz frei bewegt« (p. 439). Diese Mängel und Schwächen, durch die »Gottsched sich dort und hier noch als einen an die abgedroschenen Dürftigkeiten und Umständlichkeiten seiner Zeit gebundenen Mann offenbart« (p. 441), die aber Gottscheds Großtat nicht verkleinern können, finden ihre Begründung und Entschuldigung in der engeren Aufgabe des II. Teils, die Sonderart der verschiedenen Gattungen nach den großen Mustern der Dichtkunst festzustellen und daraus anleitende Lehren oder Regeln zu gewinnen, wobei er oft nur »Klärer und Ordner einer ungeheuren Fülle zusammengetragenen Stoffes« sein kann. Wo er dagegen Eigenes bringt, wie über Schauspiel und Oper, ist er »wieder ganz der über den Gegenständen stehende, philosophische Kunstwisser« (p. 440). Und »wir empfangen auch in diesen vorzugsweise lehrhaft gehaltenen Abschnitten stets den Eindruck, es mit einem großen, wenn auch den massenhaften Stoff noch nicht in jedem einzelnen Falle frei beherrschenden, ganz ungewöhnlich klaren, sehr lebendigen und reichen Geiste zu tun zu haben; der zwar in diesem und jenem ein Kind seiner Zeit, aber zugleich

ein, seiner Zeit kühnen Mutes vorauseilender, allem Chaotischen abholder, jedes Chaos klärender Genius ist‹ (p. 447).

Die allzu zähe Geringschätzung Gottscheds von Seiten der undankbaren Nachwelt macht ein derartiges Extrem verständlich; aber die Versuche Reichels, das Bedeutungsloseste bedeutungsvoll und tiefsinnig zu machen, jeden Gedanken von Gottsched zum ersten Male gedacht oder wenigstens so gedacht erscheinen zu lassen, die Prinzipien der Naturnachahmung und des moralischen Satzes als in ihrer Tiefe völlig neu und unerhört hinzustellen, alle diese Übertreibungen und Entstellungen können m. E. zu einer wirklich gerechten Würdigung von Gottscheds Wirken nicht beitragen. Gegenüber der unausgesetzten Betonung von Gottscheds schöpferischer Eigenart möchte ich wenigstens für ein Teilgebiet auf den weiteren Verlauf dieser Untersuchung verweisen; denn auch seine gelegentlichen Zugeständnisse für den II. Teil der Critischen Dichtkunst macht Reichel wertlos, indem er schließlich doch alle guten Gedanken zu Gottscheds eigenem geistigen Gut stempelt und eine Beeinflussung nur für die unwesentlichen Einzelheiten und die Mängel seines Systems annimmt. Ohne im engen Rahmen meiner Aufgabe mich auf alle Irrtümer Reichels einlassen zu können, möchte ich auf Grund sorgfältiger Nachprüfung in Übereinstimmung mit der Auffassung Kochs u. a. gerade Gottscheds von Reichel bezeichnete Hauptlehren durchaus als Zeitgedanken und als Eigentum einer bestimmten, in Frankreich im Zusammenhang mit den klassizistischen Gebilden der akademisch-höfischen Kunst und aus der Reaktion gegen die Auswüchse des nationalen Geschmacks erwachsenen und damals sogar schon etwas veralteten, in Deutschland allerdings noch nicht durchgedrungenen uud gegenüber dem Marinismus sehr berechtigten Geistesrichtung bezeichnen, die im Zusammenhang mit der teleologischen Philosophie des Zeitalters den Grund ihrer Nützlichkeitstendenzen auch für die Kunst in der Natur finden und sie aus der »Vernunft«, der ›Raison‹, dem ›Bonsens« abgeleitet wissen

wollte. Die Priorität der Regeln wird niemals zugegeben. Der Sinn des »gewaltigen, die tiefste Einsicht in das Wesen aller Kunst offenbarenden Fundamentalsatzes«, wonach der »feste und notwendige Grund für die Schönheit eines künstlichen Werkes in der Natur der Dinge« beruht, ist lediglich der, daß sich das Kunstwerk in eben die angeblich naturentsproßten »Regeln« fassen lassen kann. Diese Regeln nun bestehen freilich teilweise nur in den stets wiederkehrenden Forderungen der Naturtreue, Wahrscheinlichkeit, Moralität, Deutlichkeit und Einfachheit und des Maßhaltens in Form und Inhalt — aber glaubt Reichel bei seiner Bekämpfung übertriebener Vorstellungen von den Regeln wirklich durch das Fortlassen der daneben hergehenden unzähligen kleinlichen Einzelvorschriften diese selbst aus der Welt schaffen zu können? Und die »inneren Gründe« sind »seltner« als die »Regeln« selbst; Gottscheds ganze ästhetische Anschauungsweise ist keineswegs so klar bewußt, so scharf konzentriert, wie sie Reichel durch geschicktes Herausgreifen, Hinzufügen und Umdeuten mit einer gewissen Konsequenz hinzustellen weiß. Wie kann man behaupten wollen, daß Gottsched dem »romanischen Kunstideal« so fern gestanden habe; von der Unbestimmtheit des Begriffs abgesehen, ist es ja gerade Gottscheds zweifelloses Verdienst, daß er zu einer Zeit, da unser Volk wieder einmal hilflos in geistiger Ohnmacht, ja zum Teil in völliger Roheit versunken erscheint, durch die Verpflanzung einiger an sich wenig fruchtbarer, aber ganz gesunder Ideen den größeren Reformbestrebungen der Folgezeit die Wege ebnete. Erst bei den Franzosen hatte er nach eigenem Eingeständnis (in der Vorrede zum Cato) das dunkel ersehnte Ideal künstlerischer und sittlicher Zucht klar ausgesprochen und teilweise verwirklicht gefunden und glaubte nun sein Volk auf dem gleichen Wege zu noch größerer Vollkommenheit führen zu können. Der schließliche Mißerfolg lag an der Begrenztheit seiner künstlerischen Einsicht und an dem vorwiegend negativen Charakter jener Bestrebungen (s. o.), nicht an seinem Wollen. Nicht alle

jene ästhetischen Reformatoren, die inzwischen irgendwelche modische Schlagworte, wie sie der erfindungsreiche französische Geist so häufig prägt, zu einem neuen Evangelium für die nur allzu leicht überzeugten deutschen Bewunderer erhoben und damit gewöhnlich irgend eine formale Bereicherung ohne sonstigen bleibenden Gewinn erzielten, haben den Wundern gallischer Geisteskultur so verhältnismäßig kritisch gegenüber gestanden, wie Gottsched, der immer wieder gegenüber dem unbeirrbaren Überlegenheitsdünkel unseres Nachbarvolkes auf die große geistige Vergangenheit unseres Volkes verweist und bei aller eignen Abhängigkeit immer wieder zur Selbständigkeit mahnt — ein hochsympathischer Zug, den Reichel mit vollem Recht betont. Aber auf seine Benutzung französischer Quellen hat diese Skepsis durchaus keinen Einfluß; das ist auch garnicht nötig, denn seine Gewährsmänner stehen zum großen Teile, ohne freilich ihre nationale Begrenztheit je zu verleugnen, selbst der Geschmacksrichtung ihrer meisten Landsleute fremd oder gar feindlich gegenüber (z. B. in ihrer Opposition gegen die Oper — vgl. 12. Hpt.). Überhaupt ist Gottsched in der Wahl seiner Quellen sehr wenig peinlich und in seinem weiteren Verhalten gegen seine Gewährsmänner durchaus nicht immer konsequent, was mir aber weniger auf eine überlegene Freiheit, wie Reichel meint, als auf eine gewisse Unsicherheit hinzudeuten scheint.

Die angebliche Vertiefung der Hauptlehren durch Gottsched, die Reichel immer dort eintreten läßt, wo die Behauptung der absoluten Originalität nicht durchzuführen ist, scheint mir durch die vorurteilsreiche Abfertigung von Gottscheds Vordermännern von seiten Reichels nicht erwiesen zu sein; insbesondere dürfte die dünkelhafte Verwerfung des Aristoteles bei genauerer Kenntnis des Traktats und seines vorbildlichen Charakters für alle jene Kunstlehrer, besonders auch gerade in der Lehre von den Charakteren, wenig sachentsprechend erscheinen. Was Reichel über die sittliche Wirkung eines jeden großen Kunstwerks sagt (S. 385), ist an sich ganz ausgezeichnet, aber

dabei durchaus nicht im Sinne Gottscheds gedacht[1]), was Reichel ja eigentlich zugibt, wenn er an andrer Stelle Gottscheds »moralische Wahrheit« nur als eine Art vernunftgemäßer Lebensklugheit von praktischem Wert auffaßt; wo bleibt da das »Weltbild«?

Eine Würdigung des Guten und Berechtigten in dem Buche Reichels wird nicht nur durch das Überspannen der Anerkennung für Gottsched, durch die steten Übertreibungen und verwegenen Folgerungen, die Gottscheds Bild ins Ungeheure treiben sollen, erschwert, sondern auch durch den häufigen Wechsel der Gesichtspunkte, wodurch Reichel sich, um seinen Helden nach allen Seiten hin zu decken, mit sich selbst in Widerspruch setzt: dahin gehören die unaufrichtig erscheinende Einschränkung anfänglicher Zugeständnisse, die Auffassung der ›Critischen Dichtkunst‹ bald als eines praktischen Handbuches, bald als tiefsinnig kunsttheoretisch-philosophischen Werkes, das Unterdrücken der einen, das Umdeuten der andern »Regeln« zu groß angelegten Fundamentalsätzen; am peinlichsten aber berühren auch hier wieder außer dem Herabzerren aller Größe, neben der Gottscheds Bild kleiner erscheinen könnte, die teilweise höchst unsachlichen Angriffe auf Männer, wie Waniek und Servaes, deren bedeutende Vorarbeit und sachgemäße Rechteinschätzung von Gottscheds Verdiensten Reichels anspruchsvolle »Rettung« in den Hauptsachen eigentlich etwas verspätet erscheinen lassen[2]).

1) s. u. IX. Hpt.

2) Zum Schlusse meiner Besprechung von Reichels Auffassung, deren völlig objektive Wiedergabe mir aus den angeführten Ursachen nicht möglich erschien, der ich jedoch hier nicht gut in allen Punkten entgegentreten kann, möchte ich noch einige Beispiele für Reichels Darstellungsweise anfügen. Auf p. 373 wird zur Erweisung der Größe und Freiheit von Gottscheds ästhetischer Anschauungsweise behauptet: ›so sind für ihn die »sechs Seulen-Ordnungen‹ ebenso wenig aus eigensinniger Willkür entstanden, wie die »wunderseltsamen Zierrathe in der Gothischen Baukunst‹, und hieraus werden

»Unbefangen« ist diese Anschauung so wenig, wie die

nach Reichels Art weitgehende Schlüsse auf Gottscheds Duldsamkeit und Weitherzigkeit gezogen. Gottsched sagt aber gerade das Gegenteil (C. D. I. Aufl. p. 110 f.): »Man versuche es doch, und berede einen Baumeister, Mahler oder Musicverständigen einmahl, dass seine Architectonischen, Perspectivischen und Harmonischen Regeln nichts als einen lautern Eigensinn zum Vater hätten: Die sechs Seulenordnungen wären ebenso willkürlich, als die wunderseltsamen Zierrathe in der Gothischen Baukunst; Die Lehre vom Gesichts-Punkte und der Entfernung in Gemählden, wäre nur eine Phantasie; Und die Gleichförmigkeit oder Widerwärtigkeit der Thöne, hätte nur die Einbildung zur Mutter. Man wird sich durch dergleichen Einwürfe nur auslachenswürdig machen. . . . In der Beredsamkeit und Poesie geht es nicht anders.« Gottsched urteilt also ganz im Sinne der Zeit über die Gothik (ihm ist gothisch gleich barbarisch, so wenn er anderer Stelle von dem gothischen Geschmack der Ritterbücher redet) und alle Folgerungen über die Weite und Freiheit seines Blicks sind also wenigstens an dieser Stelle nicht am Platze. p. 397 findet sich ein weiteres sinnentstellendes Citat; es ist von dichterischen Eselsbrücken, poetischen Trichtern, die Rede, und Gottsched äußert sich nach Reichel dazu: »Wie Günther schreibt, thun dergleichen Bücher zuweilen gute Dienste. Allein das sind eben die Leute nicht, die dem Vaterlande durch ihre Poesie ehre bringen werden« u. s. w., sodaß a'so Günther hier von Gottsched mit Recht scharf getadelt würde. Wie heißt es aber in der C. D. (I. p. 206, III. p. 250)?

»Zwar einem solchen Reimschmiede,
Der keine Griffe weiß und mit dem Hübner spielt
Und keinen Funken Trieb in seinen Adern fühlt,

wie Günther schreibt, thun dergleichen Bücher zuweilen gute Dienste ... Also schließt sich Gottsched dem Urteil Günthers hier nur an. Durch einen Punkt am Ende der Verse, der in der ersten Auflage den Satz in zwei unvollständige Teile reißt — ein später verbessertes Versehen — wird bei einer flüchtigen Lektüre allerdings ein derartiger Irrtum begünstigt — aber man kann doch wohl von Reichel verlangen, daß er wenigstens die Schriften seines Meisters genau liest. Und sollte bei sonst getreuer Wiedergabe gegen Ende dieses Absatzes (p. 398) das eingestreute Horazcitat: Disiecti membra poetae vielleicht fortgelassen sein, um das schöne Bild von den »verstümmelten Gliedern eines zerrissenen Poeten« für Gottsched

gegenteilige von Braitmaier[1]), die sich aber von der Reichels durch eine ungleich größere Wissenschaftlichkeit und Gründlichkeit unterscheidet. Nur steht Braitmaier zu entschieden auf der Gegenseite, um Gottsched gerecht zu werden. Da er sich aber gerade mehrfach mit Gottscheds Quellen befaßt, muß er in dieser Arbeit unbedingt erwähnt werden. Doch ist, was

beanspruchen zu können? Angesichts der beständigen Inanspruchnahme alles Guten für Gottsched erscheint ein solcher Gedanke wenig befremdend mehr; für das weniger Gute freilich ist R. bescheidener. So wälzt er die Verantwortung für die »Regeln«, von denen er nicht viel wissen will, gern von Gottsched ab. p. 432 (Anm. 74): Diese Regeln sind »in Aristoteles Poetic und im Homero und Virgilio leichtlich zu finden« (S. 542); man sieht, er geht der Aufstellung sogenannter Regeln gern aus dem Wege — das ist seines Amtes nicht. Er hat Größeres im Sinne.« Das hindert ihn aber durchaus nicht, diese Regeln in der Folge (p. 548—563) hinlänglich breit zu entfalten; Reichel bringt freilich nur eine sorgfältig abgemessene Auswahl (S. 433 f.). Es handelt sich hier auch garnicht um einen gelegentlichen Hinweis, eine Art beiläufiger Abfertigung der Regeln, sondern wie aus dem Zusammenhange klar erhellt, um die Verwerfung zweier poetischer Sünder — Statius und Lucanus — wegen ihrer Unkenntnis der großen Muster. Sie fehlten »aus Unwissenheit der Regeln, die sie doch in Aristotelis Poetic und im Homero und Virgilio als ihren Vorgängern, leichtlich hätten finden können.« — p. 468: Brämer hat sich gar kein so »gröbliches Mißverständnis« zu schulden kommen lassen, wenn er meint, Gottsched habe »dogmatische Schriften und Abhandlungen zu Gedichten gemacht«, denn Gottsched erklärt nach einigem Zögern (I. Aufl. S. 514; IV. Aufl. S. 575 f): »[Die Einkleidung], der Ausputz, die Zierrathe, der geistreiche und angenehme Vortrag der allerernsthaftesten Lehren, machet, daß sie Poesien werden« — und seine anfänglichen Bedenken bestehen nicht etwa darin, daß er »in Abweichung von sämtlichen bisherigen Theoretikern der Dichtkunst alle didaktische Reimerei grundsätzlich nicht zur Poesie zählt«, sie rühren vielmehr, wie Gottscheds Text klar ergibt, daher, daß Aristoteles dem Lehrdichter die Aufnahme verweigert und Gottsched ihm erst trotz des zugegebenen Mangels einer dichterischen Fabel eine Hintertür öffnen muß. — Einige andere Unrichtigkeiten Rs. s. u.

1) s. o. Gesch. d. Poet. Theorie u. Kritik v. d. Discursen der Maler bis auf Lessing. 1. Teil. Frauenf. 1888.

er über Gottscheds Verhältnis zu seinen Quellen sagt [1]), nur teilweise richtig: Allerdings stimmt es, daß Gottsched seine Gewährsmänner zuweilen recht oberflächlich benutzt und ihre Ansichten mitunter, nicht durchgängig, stark entstellt, doch scheint mir sein Verhältnis zu Aristoteles weniger dürftig, als Braitmaier annimmt. Daß er in der Querelle des Anciens et des Modernes nicht immer konsequent Partei nimmt, muß zugegeben werden, doch steht er in der Critischen Dichtkunst wenigstens im Allgemeinen ziemlich standhaft auf Seiten der Alten und ihrer Verfechter [2]). Das Verhältnis zu Corneille, Brumoy einerseits, Le Bossu, d'Aubignac andererseits ist bei Braitmaier richtig gekennzeichnet, die Benutzung Fénelons, St. Evremonds und des Spectators unterschätzt.

Die philosophische Grundlage spricht Braitmaier der Critischen Dichtkunst ab, er hebt auch Gottscheds Phantasiefeindlichkeit hervor, jedoch zu schroff, denn im Prinzip bekämpft Gottsched doch nicht eine lebendige und reiche, sondern nur eine zügellose und überwuchernde Phantasie, wenn er auch im einzelnen oft vorbeigreift. Richtig hebt Braitmaier hervor, daß Gottsched nicht nach dem Verhältnis von künstlerischer Tätigkeit und Wirklichkeit, sondern nur nach dem Verhältnis zwischen Dichtwerk und Regel fragt: aber die Regel ist ihm ja nur Ausdruck und Folge der praktischen Erfahrung.

Für den zweiten Teil des Werkes betont Braitmaier nochmals den rein kompilatorischen Charakter und hebt die französi-

1) S. 89.

2) Man muß gerade an diesem und noch einigen Punkten berücksichtigen, daß bei Gottsched doch eine gewisse Entwicklung stattgefunden hat: 1) treten im Gegensatz zu früher die Alten wieder mehr in den Vordergrund, wenn sie auch nicht, wie Servaes meint, von Gottsched ganz kritiklos verehrt werden; 2) wird das naturalistische Prinzip mit der Zeit gemäßigter (z. B. Anerkennung auch des Dramas großen Stils, Konzessionen an das Wunderbare) und 3) wird hierdurch auch das Moralitätsprinzip etwas modifiziert. Doch ist diese Entwicklung ohne Lektüre der Gottschedschen Zeitschriften nicht genau genug zu verfolgen.

schen Elemente als Hauptbestandteile hervor. Für die Abschnitte über Ode und Idylle werden auch Berührungspunkte mit Scaliger festgestellt und ebenso wie bei den anderen kleineren Dichtarten auf Boileau verwiesen (der ja auch in den betreffenden Abschnitten jedesmal von Gottsched zitiert wird), beim Epos selbstverständlich auf Le Bossu. Wenn Braitmaier für die I. Auflage der Critischen Dichtkunst in der Theorie des Tragischen bei Gottsched lediglich Bekanntschaft mit Aristoteles, Horaz, Fénelon, St. Evremond und Corneille voraussetzt, so werden wir diese Auswahl als zu eng gefaßt erkennen. Daß die spätere Bekanntschaft mit dem von Gottsched hochgeschätzten Hédelin d'Aubignac keine Änderung in seiner Darstellung herbeigeführt hat, ist richtig: sie waren eben schon vorher einer Meinung. Auch daß Gottsched die tragischen Affekte[1]) nicht sehr tief nimmt, ist zutreffend, er kann dies aber auch gar nicht innerhalb des engen Rahmens seiner Darstellung: doch stimmt es nicht, daß Gottsched die Katharsis völlig übersieht, er sucht sie sich nur, wie bisher noch jeder Bearbeiter der Aristotelischen Poetik, etwas bequem zu legen. Er wendet sie, wie wir sehen werden, als Befreiung von der Furcht durch das Mitleid, und setzt im übrigen seine moralische Wirkung der ganzen Tragödie an ihre Stelle. Beides muß auch Braitmaier selbst zugestehen, wenn er auch gern in dieser Auffassung eher einen Beweis von Gottscheds Gedankenlosigkeit als von seiner Einsicht sehen möchte. Weiterhin ist Gottscheds Verhältnis zur Antike wenig liebevoll, aber im ganzen zutreffend gekennzeichnet; seine gelegentliche Auflehnung gegen die Franzosen beweist doch nur, daß er nicht immer der sklavische

1) Die Zusammenstellung von Traurigkeit, Schrecken, Mitleiden und Bewunderung (sic! nicht Furcht; vgl. X. Hptst. § 5) ist nicht so ganz außergewöhnlich wie Br. (S. 119) annimmt, wenn auch eine solche Häufung einen absonderlichen Eindruck macht; außer Corneilles bei Braitmaier erwähntem »Mitleiden und Bewunderung« nennt auch St. Evremond die Bewunderung der tragischen Seelengröße als Äquivalent gegen das Niederdrückende von Furcht und Mitleiden (Oeuvres III. p. 170—187).

Nachbeter war, zu dem ihn Braitmaier gern machen möchte. Daß er oft erst durch fremde Einflüsse zur Verbesserung früherer Ansichten gelangt, ist auch nur natürlich, wenn er auch zuweilen den Widerspruch zwischen solchen verschiedenartigen Äußerungen gar nicht bemerkt haben mag. Daß ihm wie vielen seiner französischen Vorgänger[1]) das allzu üppige Hervortreten der Liebe in der französischen Tragödie unangenehm war, ist auch selbstverständlich. Ob und wo er sich dabei erst an Schlegel hat halten müssen, entzieht sich meiner Kenntnis. Die abermalige Quellenangabe[2]) — Bossu, Hédelin, Dacier, Aristoteles, Boileau, Perrault, Fontenelle — ist ungenügend, und die Folgerung, daß Gottscheds Auslassungen sich über einen geringen Teil der französischen Literatur erstrecken, infolgedessen voreilig. Trotzdem sind auch für die Quellenkunde vortreffliche Einzelheiten bei Braitmaier zu finden. Das Beste aber an Gottsched hat Braitmaier verkannt: daß doch auch etwas Eigenes in diesem »Kompilator« steckt, ein fester zielbewußter Wille, dem freilich kein gleich starker und bedeutender Geist zur Seite steht. Sehen wir zu, was uns aus dem vielumstrittenen Werk anspricht.

III. Die Grundgedanken des ersten Teiles der Critischen Dichtkunst.

Im I. »allgemeinen« Teile der Critischen Dichtkunst gibt Gottsched[3]) zunächst eine Entstehungsgeschichte der Dichtkunst und der einzelnen Dichtungsgattungen (c. I), dann Darlegungen über Charakter und Geschmack eines Poeten (c. II und III),

1) Fast alle franz. Theoretiker klagen über diesen Nationalfehler. Hier sei nur auf St. Evremonds ebenerwähnte kl. Abhandlung (De la Tragédie Ancienne et Moderne p. 183 f. verwiesen.

2) S. 137.

3) Nach seiner eigenen Angabe im Schlußabschnitt des XII. Hauptstücks.

und kommt von dem, was er das Wesen der Poesie nennt (c. IV), schließlich auf die verschiedenen Eigenschaften der Fabel (c. V und VI) und auf die Mittel der dichterischen Darstellung (c. VII—XII) zu sprechen.

Es erübrigt noch, eine kurze Darlegung der bedeutendsten Grundgedanken und des Geistes dieser Ausführungen zu geben [1]).

Die Dichtung als Ausdruck der menschlichen Gemütsbewegungen ist uralt, wie die Menschheit, ihr Wesen besteht nach Aristoteles in der Nachahmung und zwar in der Nachahmung der Natur (nicht in den äußerlichen Merkmalen, Reim und Rhythmus [2]). Zum Dichter gehört zunächst eine glückliche Anlage, doch muß dies Ingenium i. e. das Nachahmungstalent durch gründliche Kenntnisse und eine auf gereifter Seelenkunde beruhende feste Lebensanschauung ausgebildet und zugleich gemäßigt sein, sodaß der Dichter aus dieser seiner Weltanschauung heraus imstande ist, ein Lehrer der Tugend zu sein. Selbstbeherrschung und Maßhalten seien seine vornehmsten Charaktereigenschaften!

Schönheit [3]) eines Kunstwerkes und aesthetisches Empfinden sind allezeit die gleichen gewesen, weil in der Natur begründet, daher auch von Moden unabhängig, jedoch Regeln unterworfen, die aus der Natur stammen [4]) und die die Griechen zuerst ausgesprochen haben. Nach ihrem Muster muß das Kind gebildet

1) Ausführlichere Darstellungen finden sich bei Waniek und Braitmaier im Rahmen ihrer prinzipiellen Untersuchungen, während Crüger über die ersten Kapitel des ersten Teils eine Fülle von Einzelheiten bringt, um dann gleich zu den Hauptabschnitten des zweiten Teils überzugehen. Reichels schon besprochene Übersicht über beide Teile findet sich im »Gottsched« I. Bd. S. 341—478, 514—543 und 558—565.

2) Antike Parallelen s. bei Servaes S. 8.

3) Die Mängel und Widersprüche in Gottscheds aesthetischen Anschauungen hebt besonders Braitmaier hervor.

4) Daß Gottsched hierfür nicht den Beweis erbringen kann und auch gar nicht zu bringen versucht, ist m. E. sein Grundfehler, aus dem alle weiteren Irrtümer erst hervorgehen.

werden und der Mann sich selbst erziehen, sich selbst und sein Volk, nicht umgekehrt des Volkes urteilslose Masse seine Dichter.

Bei der Pflege der verschiedenen Gattungen der Darstellung[1]) (besser: Teile der Darstellung, die sich dann ihrerseits auf die verschiedenen Gattungen der Dichtwerke beziehen), insbesondere bei der poetischen Fabel[2]), dem eigentlichen Kern des Dichtwerkes, muß der Dichter eins stets beachten: daß die Poesie angenehm und erbaulich (i. e. moralisch) sein muß[3]). Die hier (nach Le Bossu) aufgestellte Lehre vom moralischen Satz spielt in den späteren Ausführungen, besonders über die Tragödie, eine wichtige Rolle.

Vor allen Dingen aber darf der Dichter nie die Natur aus den Augen lassen, das beste Gedicht ist dasjenige, welches die größte Ähnlichkeit mit dem natürlichen Vorbild, somit die höchste poetische Wahrscheinlichkeit besitzt. Darum sind auch alle Phantastereien zu vermeiden, das Wunderbare[4]) ist nur zu pflegen, soweit es sich mit dem Ungemeinen und Ungewöhnlichen, nicht aber dem Ungereimten und Unmöglichen deckt, und »nur die edelsten Dinge muß man der Phantasie des Lesers vormalen, um dieselbe zu gewinnen«.

Der poetische Ausdruck sei nicht gemein und nicht geschraubt, vor allem aber deutlich. Daß er nicht gar zu grob »natürlich« wird, verhindern die »Zierrate«. die Mittel des »verblümten Ausdrucks« (besonders Metaphern und sonstige Tropen), die aber nie Dunkelheit und Schwulst hervorrufen dürfen. Von

1) 1. Schilderung, 2. Charakter- und Affektdarstellung, 3. Fabel.

2) Die nach der Definition im IV. Kap. § 8 der II. Aufl. eine mögliche, aber nicht wirkliche Begebenheit als Einkleidung einer moralischen Wahrheit darstellt. Vgl. hierzu Waniek S. 153—157.

3) Über Ursprung und Bedeutung dieser Verquickung des Ethischen und Aesthetischen vgl. Servaes S. 20. Über das Verhältnis der Fabellehre zu Gottscheds Naturalismus ebenda S. 26 ff., über ihre Kompositionselemente S. 28.

4) Über Gottscheds ablehnende Stellung zum Wunderbaren aus seiner Weltanschauung heraus vgl. besonders Servaes S. 29 ff.

hier aus setzt die durch das ganze Werk hindurchziehende Polemik gegen »Phöbus und Galimathias« (Schwulst und Marinismus) ein. Als Mittel gegen solchen ausschweifenden Mißbrauch von Metaphern und Allegorien ist die Lektüre der alten Römer und der modernen Franzosen zu empfehlen. Alle Spielereien und Künsteleien in der Sprache, alle Weitläufigkeiten, kurz alles, was auf Kosten der Deutlichkeit die Sprache »ziert«, ist zu vermeiden, wo nicht etwa des Affekts oder des stärkeren Nachdrucks wegen ein kühnerer und freierer Gebrauch der Sprache zu gestatten ist.

Aber erst muß klar d e n k e n lernen, wer d i c h t e n will! Ein Dichter muß scharfsinnig sein, alle Beziehungen zu erschöpfen, alle Vergleichspunkte sogleich herauszufinden, er muß ein scharfer Beobachter, ein aufmerksamer, findiger und gewandter, ein lebhafter und umfassender Geist sein voll reicher Gemütskraft [1]). Vom bloßen Historiker unterscheidet ihn nicht die poetische Form, Vers und Reim, sondern seine Schreibart, der kühne, reiche und lebhafte Ausdruck, dessen verschiedene Abstufungen sich auf die verschiedenen Dichtgattungen verteilen. Die »natürliche« Schreibart, die rein sachliche, einfache und ungekünstelte Erzählungsweise, ziemt der poetischen Fabel, dem Lehrgedicht, der Satire und ähnlichen Gattungen. Doch auch hier soll stets die »schöne Natur« »edel und artig«, nicht gemein (s. o.) dargestellt werden. Eine höhere Stufe nimmt die »sinnreiche« Schreibart ein, bei der die Poesie, freilich in den Grenzen der Vernunft, alle ihre Zierrate glänzen läßt, so in Lobgedicht und Heldenode, sparsamer in Epos und Tragödie. Gerade hier ist Vorsicht vor gar zu hohem Fluge anzuraten [2]). Die »pathetische« Schreibart stellt den Ausbruch der Affekte dar, bald kurz, bald weitläuftig, je nach der Art der Erregung

1) Über die psychologischen Grundlagen der dichterischen Veranlagung bei Gottsched vgl. Servaes S. 46 ff.

2) Man begreift bei der Fülle von abschreckenden Beispielen, die Gottsched zusammenstellt, seine oft getadelte Scheu vor dem Überwuchern tollgewordener Phantasie.

und des Erregten, ohne viel Künsteleien und Gleichnisse, kühn, feurig und unbedacht, wie es der Natur des Affekts zukommt, — ein in der Critischen Dichtkunst später häufig wiederkehrender Gedanke — [1]). Hierzu gehören erregte Oden, Elegien, auch das Epos, soweit seine Personen selbst redend auftreten, und das Drama.

An letzter Stelle erst werden die Formen des Rhythmus besprochen. Dem Vorbild der Antike beim Gebrauch der Metra vermag auch unsere Sprache wohl zu folgen. Der Reim ist nicht erforderlich und wirkt besonders auf der Bühne zu gekünstelt. Eine Abschaffung des Reimzwanges, wie sie die Engländer im Gegensatz zu den Franzosen für die Bühnendichtung bereits eingeführt haben, bedeutet einen Gewinn an Naturwahrheit und eine außerordentliche Förderung der Illusion [2]). Deutsche Eigenart wird hier scharf gegen französische Sprach- und Denkweise abgegrenzt, und es werden die besten Hoffnungen auf die Zukunft deutscher Geistes- und Dichtart ausgesprochen.

Aus all den fremden Einflüssen, die auch hier schon einen großen Raum einnehmen [3]), hebt sich doch das eigene Wollen Gottscheds noch kräftig hervor. Seine Hauptziele sind: Bewußte Erziehung zu einer Kunst voll Klarheit und Naturwahrheit, voll sittlichen Ernstes auf Grund eines reifen Wissens, gediegener Lebensanschauung und eines ausgebildeten Geschmacks. Freilich stecken diese wenigen großen Grundgedanken in einem Wust von kleinlichen Vorschriften und überflüssigen Einzelheiten, sowie unter polemischen Ausfällen, die oft voll Unverständnis und fern von einem wirklich feinen Kunstempfinden sind. Die große Nüchternheit jenes aufgeklärten Zeitalters schaut besonders aus der Vorstellung vom Werdegang des Dichters, noch mehr als aus der vom Zweck der Kunst

1) Vgl. hierzu Servaes S. 43, 44.

2) Über Gottscheds Stellung zum Reim vgl. Antoniewicz, Literaturdenkm. 26, p. XXIII ff., ferner Waniek S. 136.

3) Vgl. Waniek S. 130 u. ff.

hervor[1]), aber auch wieder ein hoher Idealismus, eine warme Liebe für die nationale Dichtung, ein ehrliches Bestreben, dem verachteten deutschen Geistesleben seinen Platz unter Europas Völkern zu verschaffen — das alles findet sich in diesem scheinbar so trockenen Buche. Hier spricht nicht der blinde Nachahmer der Franzosen, sondern ein Deutscher voll vaterländischer Begeisterung für die geistigen Güter seines Volkes, die nur allzu tief, teils unter fruchtloser Gelehrsamkeit, teils unter geschmackloser Roheit begraben liegen. Dennoch gelingt es seiner rastlosen Umsicht, eine reiche Fülle deutscher Dichter wenigstens zum Belege seiner herüberverpflanzten Bestrebungen heranzuziehen, Namen, wie Opitz, Dach, Fleming, Canitz, Pietsch, Neukirch, Günther, Rachel, Amthor, Besser u. a. m. treten uns allenthalben entgegen und müssen die Beispiele etwa für die Einteilung der poetischen Figuren nach der Rhetorik eines P. Lami oder für die Rhythmik des Isaac Vossius liefern.

Wenn Gottsched auch sein Bestes fremden und besonders französischen Vorbildern verdankt, — sein Empfinden war doch vaterländisch-deutsch. Freilich überwuchern die fremden Elemente allzu stark die eigene Persönlichkeit, und während der erste Teil noch manchen kräftigen Ausfall gegen die Franzosen enthielt, steht der zweite Teil der Critischen Dichtkunst überwiegend unter ihrem Zeichen.

---

1) Außerdem natürlich besonders aus seiner Phantasiefeindlichkeit und der Überschätzung bloßen Fleißes.

IV. Der französische Einfluß im zweiten Teil der Critischen Dichtkunst.

1. Hauptstück. Von Oden oder Liedern.

Wenn Gottsched in der Einleitung dieses ersten Abschnittes hervorhebt, daß er aus Gründen einer chronologischen Anordnung mit den Oden beginne, so ist ihm für die drei ersten Auflagen zum mindesten Mangel an Folgerichtigkeit vorzuwerfen, denn während das 2. Hauptstück von den Cantaten »einer neuen Erfindung der Italiener, davon die Alten nichts gewußt haben«, handelt, folgen im 3. Abschnitt die Schäfergedichte, von denen wieder behauptet wird, sie seien die älteste Art von Liedern und somit die allerälteste Gattung von Gedichten überhaupt [1]).

1) In der IV. Auflage wird Gottsched dagegen dem Gedanken der Entwicklung, des historischen und sprachlichen Zusammenhangs besser gerecht. Das zeigt schon seine Neueinteilung der Dichtarten in alte und neue, außerdem die Aufeinanderfolge verwandter Gattungen mit der Einschiebung von Zwischenstufen, auch die erweiterten historischen Rückblicke. Gottsched hat übrigens selbst in der Vorrede die Neuerungen dieser Auflage besprochen: der erste Teil soll unverändert auf der Grundlage des alten bestehen, für die zahlreichen Einfügungen und Umstellungen des zweiten Teiles ist in der Zusammenstellung Ursprungs- und Zeitgemeinschaft — nach eigenen Forschungen! — ausschlaggebend gewesen. Während die Rückblicke beibehalten sind, sind die Beispiele aus technischen Gründen fortgelassen. — Zur weiteren Charakteristik dieser äußerlich so andersgearteten Neuausgabe sei vorbemerkt, daß Gottsched an Regeln« wenig Neues bringt, daß vielmehr die alten Grundgedanken: For-

Ähnliche Inkonsequenzen und Widersprüche finden sich auch innerhalb des Kapitels selbst. Als Grundgesetz für das Lied wird die Sangbarkeit [1]) aufgestellt, die schon Scaliger [2]) als besonderes Charakteristikum hervorhebt: ». . Neque enim ea sine cantu atque Lyra pronuntiabant, unde et Lyricorum appellatio« etc. mit beständigem Rückweis auf die Antike. Auch die Einteilung in die Unterarten findet sich ähnlich bei Scaliger und besonders bei Horaz, allerdings mit der Abweichung, daß dieser vier [3]), Gottsched drei ursprüngliche Klassen annimmt, nämlich traurige, lustige und verliebte Lieder. Später findet sich dann ziemlich unvermittelt bei Gelegenheit der Schreibart eine andere Einteilung in Loboden, lehrreiche, lustige und traurige Oden. Die Einteilung der Schreibart selbst geht auf den ersten Teil, XI. Hauptstück (§§ 10 ff.) zurück.

Doch gestattet Gottsched der Ode bezüglich des Inhalts alle Freiheit; am besten freilich sei es, die anfänglichen Stoffe beizubehalten, Helden, Wein und Liebe zu besingen, wie Horaz es verlangt [4]).

Ein unmittelbarer und durchgehender Einfluß von französischer Seite liegt nicht vor. Gottsched gibt häufig im Einzelnen rein persönliche Urteile ab, die als solche schon an ihrer Form leicht erkennbar sind, nimmt seine Beispiele aus eigenen und anderen deutschen Gedichten, und selbst in der 3. Auflage, in der er sich sonst weit offenherziger zeigt, als etwa in der ersten, finden sich keine greifbaren Hinweise auf französische oder andere Vorbilder, im Gegenteil scheint

derung der Natürlichkeit, Wahrscheinlichkeit, Einfachheit, Lehrhaftigkeit und Sittsamkeit immer wiederkehren. Reichere Kenntnisse und wohl auch die vielen bitteren Erfahrungen der Zwischenzeit lassen Gottsched duldsamer und weitherziger erscheinen.

1) cf. auch I. I. cap.

2) Auf den Braitmaier hinweist. — I. cap. XLIV.

3) Ars poetica v. 83 ff. und Daciers Anm. (Oeuvres d'Hor. X S. 136) bezw. Gottsched C. D. 2. Aufl. Anm. zu v. 110.

4) Demnach ist die bloße Forderung des bedeutenden Gehaltes (nach La Motte) schon wieder durch eine Spezialisierung verdrängt.

Gottsched im eigenen Urteil sicherer geworden zu sein, und dieses stützt sich auf eine noch genauere Kenntnis und höhere Achtung der älteren deutschen Literatur. Das verraten die mancherlei Einschiebungen (deren größte sich allerdings mit Pindar befaßt), vor allem aber die angereihten Lieder von Opitz und anderen, die hier wie überall die eigenen Dichtungen Gottscheds als Musterbeispiele ersetzen müssen. Dagegen ist wohl für die Versübersetzung der XII. Olympischen Ode von Pindar, die in § 5 der IV. Auflage die Gottschedsche Ode ersetzen soll, ein französischer Mittelsmann in dem Abbé Massieu anzunehmen (Mem. Bd. VI La Haye 1724 p. 189 ff.); dort konnte G. die griechischen Verse mit französischer Prosaübersetzung und Erläuterungen finden. Auch Boileau wird in der 3. Auflage zurückgedrängt, und es bleibt nur noch das berühmte »beau désordre« übrig. Auf ein französisches Werk wird neu hingewiesen, auf eine Abhandlung von de la Nauze in den Mémoires de l'Académie des Belles Lettres Tom. XIII p. 501 u. f.[1]). In der Pariser Ausgabe der Mémoires findet sich diese Abhandlung im IX. Bande 320 und 347 u. f. unter dem Titel: »Premier und Second Mémoire sur les Chansons de l'ancienne Grèce«, par M. de la Nauze. Ihr hat Gottsched jedoch lediglich die Bemerkungen über die ersten Lieder, die in der 3. Auflage dem § 1 eingefügt sind, entnommen: »Die Alten haben ihre Gesetze gesungen . . .« »Ils chantèrent leurs loix, et c'est ce qui fit donner le même nom grec νόμοι aux loix et aux chansons. Car Aristote . . .«[2]) — »Alles was vor dem Cadmus von Milet und dem Pherecydes von Scyros in Griechenland gemacht worden, das waren Lieder und Gesänge«. ». . tous les ouvrages des écrivains Grecs antérieurs à Cadmus de Milet et à Phérécydes des Scyros, estoient des pièces de vers qui se chantoient«[3]). Ebenso sind sämtliche Beispiele aus der Odyssee

1) Diese Angabe trifft auf die Amsterdamer Ausgabe von 1741 zu.
2) Mem. IX. S. 320.
3) S. 321.

fast wortgetreu aus der französischen Abhandlung herübergenommen: »Dans le premier livre, Phemius chante aux amants de Pénélope la difficulté du retour des Grecs après le sac de Troye« etc.[1]). Damit endigt auch die Beeinflussung Gottscheds durch de la Nauze, der sich weiterhin in unzähligen Einzelheiten verliert, die Gottsched nicht gebrauchen konnte. Denn die »Dépendance mutuelle« von Text und Musik, die, »weil sie sich zu einander schicken sollen, sich eins nach dem andern richten müssen«, wie Gottsched ziemlich überflüssig bemerkt, wird von der 1. Auflage an schon betont, während jene Memoiren erst 1736 erschienen sind.

Eher kommt noch die in der IV. Auflage zweimal erwähnte Abhandlung von Fraguier im II. Band der Pariser Ausgabe der Mémoires p. 34 ff. (Amsterdamer Ausg. III. Band p. 42): »Le Caractère de Pindare« von Anbeginn an in Betracht. Dort (p. 35) findet sich »die so genannte Begeisterung, das berühmte Göttliche . . ., weswegen Pindar so bewundert wird« (§ 11). Und dieser Zustand der Inspiration wird ganz ähnlich, nur noch weitläufiger ausgemalt, wie es bei Gottsched geschieht: »son esprit s'échauffe, son imagination s'allume . . .; et le feu qui l'anime . . . luy découvre tout d'un coup . . . ce qu'avant cela il n'estoit pas capable d'appercevoir. Tantost les pensées nobles et les traits les plus brillants; tantost les images tendres et gracieuses; tout cela se vient présenter en foule, avec une suite de choses agréables . . . . La chaleur de l'enthousiasme s'empare . . de son esprit . . . Ces différentes impressions produisent des effets différents: des descriptions quelquefois simples etc. quelquefois riches, nobles et élevées; des comparaisons justes et vives. (p. 36).

Noch zwei weitere französische Werke kommen für diesen Abschnitt in Betracht.

Nach La Motte[2]) ist der einzige Zweck aller Poesie das

1) S. 322.

2) Houdars de la Motte, Disc. sur la poésie en gén. et sur

»Plaire« und nicht das »Instruire«, die Poesie ist moralisch indifferent, und alle »Regeln« sind erst a posteriori entstanden. Für die Ode insbesondere ist nur die Form, nicht der Stoff kennzeichnend; wünschenswert sind Schwung und Enthusiasmus, doch oft mißbraucht.

Remond de St. Mard in seinem Büchlein »Reflexions sur la Poësie« [1]), das von echt französischem Geist erfüllt ist, geistreich, selbstgefällig, dabei doch wieder liebenswürdig und stets geschmackvoll, verlangt ebenfalls Schwung und Enthusiasmus, billigt das durch die rasche Folge der Gemütsbewegungen scheinbar hervorgerufene »désordre«, das aber »beau« bleiben muß, und klagt über die Methodik des Geschmacks, die den Kunstgenuß einzwängt und verdirbt. Abschweifungen sind berechtigt, wenn sie statt zu verdunkeln, in Wahrheit den Gegenstand erklären. Nicht zu viel Zielbewußtsein! Mehr Zwanglosigkeit! Das Wichtigste ist beim Lyriker die Herzenswärme.

So weit geht Gottsched nicht; wenn er auch — in Ermangelung vieler Regeln — der Ode einige Freiheiten bewilligt, so sind sie doch noch sehr gemessen. Und die Äußerungen über das Revolutionäre und Sprachschöpferische der Ode (zweite Auflage § 14; dritte Auflage § 16, mit einigen Zusätzen, die die fortgelassenen Bemerkungen Boileaus ersetzen sollen) klingen mehr wie ein Zugeständnis als wie eine Billigung.

2. Hauptstück. Von Cantaten.

Dieses Kapitel ist vorwiegend polemisch gehalten. Die Anfeindung italienischer Komponisten dürfte ureigener Über-

---

l'ode en part. Diese Abhandlung wäre nach Waniek (S. 89—91) in der Praxis, nämlich in den Oden d. Deutschen Gesellschaft, stark maßgebend gewesen und mag auch sehr wohl grundlegend für Gottscheds Anschauungen über die Lyrik gewesen sein (s. o. Einleitung); aber größere Einzelheiten für die vorliegende Fassung dieses Abschnittes sind nicht entlehnt.

1) La Haye 1734.

zeugung entspringen. Die z. T. angefeindeten Regeln hat Gottsched nach eigener Aussage in zwei Büchern des Deutschen Hunold[1]) gefunden. Gerade hier zeigt sich Gottsched persönlich von der besten Seite. Besonders in der 3. Auflage, wo sich auch eine große Abschweifung über die deutschen Musiker findet, offenbart er bei aller Nüchternheit doch ein warmes vaterländisches Kunstempfinden, dazu ein sichtlich verfeinertes Sprachgefühl, das sich auch praktisch durch allerlei kleine sprachliche Verbesserungen[2]) betätigt. Die IV. Auflage (II. Abschnitt II. Hauptst.) bringt trotz des erweiterten Titels nichts wesentlich neues, außer einer kurzen Bemerkung aus dem Crescimbeni nur persönliche Bemerkungen meist polemischer Art; die Besprechung der »Serenaten und Kirchenstücke oder Oratorien« verursacht nur die Umstellung eines § und die Hinzufügung der §§ 13—15.

Irgend eine nähere Beeinflussung von französischer Seite kommt somit hier nicht in Frage.

3. Hauptstück. Von Idyllen, Eklogen oder Schäfergedichten[3]).

Dieser Abschnitt bietet einer Untersuchung ungleich mehr Ergebnisse, als die vorhergehenden und die zunächst folgenden. Die Hauptquellen, aus denen Gottsched hier schöpft, hat er selbst bezw. seine Gattin durch Übersetzung zugänglich gemacht. Fontenelles Abhandlung über die Natur der Schäfergedichte, von der Gottsched selbst bekennt, daß er ihr seine »Anmerckungen abborge«, findet sich im Anhang zu »Herrn Bernhards von Fontenelle Gespräche von mehr als einer Welt, übersetzt und erläutert von Joh. Chr. Gottscheden, 2. Auflage,

1) Menantes »Theatralische Poesie« und »Galante Poesie«.

2) Verdeutschung von Fremdwörtern, Umwandlung indirekter in direkte Rede in § 6 u. a. m.

3) Nach Waniek zuerst veröffentlicht im »Biedermann« II. Teil. B. 65, 67, 69. — In der IV. Auflage I. Abschn. IX. Hauptstück, ohne wesentliche Neuerungen.

mit einer neuen Zugabe vermehret, Leipzig 1730« [1]). Dort erwähnt Gottsched auch in der »Nachricht an den Leser« den Zusammenhang zwischen seinen und Fontenelles Ausführungen. Die zweite Hauptquelle ist der ebenfalls gelegentlich genannte Guardian Steeles, Popes und Addisons, den Frau Gottsched später übersetzte [2]) und den wir der Vollständigkeit halber in die Untersuchung hineinziehen müssen.

Es muß hier noch eine Abhandlung von Netoliczka »Schäferdichtung und Poetik im 18. Jahrhundert« (in Seufferts Vierteljahrschrift für Lit. Gesch. Bd. 2, Weimar 1889) herangezogen werden, die sich ebenfalls mit Gottscheds Verhältnis zu seinen Quellen befaßt. Netoliczka bezeichnet Gottscheds Standpunkt zunächst als den eines falschen Idealismus, der sich vom nüchternen modernen Bauernleben ab und einer ihm unzweifelhaft vorhanden gewesenen patriarchalischen Schäferwelt zuwendet. Als Hauptquelle wird Fontenelle angegeben, die Erwähnung Remond de St. Mards und Genests als rein äußerlich bezeichnet. Als Beispiel dafür, daß Gottsched die historisch-kritischen Partien teilweise wortgetreu von Fontenelle übernimmt, wählt Netoliczka den Scherz über Silens Rausch. Besonders aber betont er den Unterschied von Gottscheds und Fontenelles Idyllentheorie, von dem er meint, er sei Gottsched wohl garnicht zum Bewußtsein gekommen; aber gerade die von Netoliczka gewählten Beispiele verraten z. T. einen vollbewußten Gegensatz (s. § 14) im Einzelnen. Und wenn Netoliczka Gottscheds Theorie den gleichen idealistischen Charakter, wie der Fontenelles, zuerkennt, obgleich Fontenelle jenen Idealzustand für ein bloßes Phantasieprodukt hält, während Gottsched an seine einstmalige Wirklichkeit glaubt (s. u. § 8), so müßte er auch zugestehen, daß ein solcher Idealismus, der der roheren Gegenwart in der Poesie kein unerreichbares

1) Ebenso in »Fontenelles Auserlesene Schriften, ans Licht gestellt von J. C. Gottscheden« Leipzig 1760.

2) Der Aufseher oder Vormund. Aus dem Engländischen ins Deutsche übersetzt von L. A. V. G. Leipzig 1745; 1749.

Traumgebilde, sondern eine vermeintlich wirklich schönere und reinere Vergangenheit gegenüberzustellen glaubt, sich sehr wohl mit realistischen Momenten im Einzelnen verträgt. So stellt doch Gottsched auch der bewußten Idealisierung des Gehaltes — in der Abschilderung jenes verschwundenen »güldenen Weltalters« — sein (auch sonst wiederkehrendes) Prinzip eines maßvollen Naturalismus in der »Schreibart« an die Seite (sie sei: niedrig und zärtlich, natürlich und ohne viel Gleichnisse, dazu frei von Schmutz und Zoten!). Daher scheint es mir gar nicht so verwunderlich, wenn Gottsched sich auch mit der realistischen Richtung des Guardian »im ganzen einverstanden erklärte«; und wenn er andererseits bei der Ablehnung des Dialekts und der modernen Bauernnamen in ausdrücklichen Gegensatz zu Steele tritt, so beweist dies doch nur sein Beharren auf dem ablehnenden Standpunkt gegenüber der prosaischen Gegenwart (s. § 22). Übrigens haben bei allem inneren Gegensatz Fontenelle und Steele, wie wir sehen werden, so vieles gemeinsam, daß Gottsched ganz gut in seiner Weise bei beiden zu Gaste gehen konnte.

Netoliczka hat mit gutem Grunde die Anführung Genests[1]) für unwesentlich gehalten, da dessen Standpunkt von dem Gottscheds in der Tat stark abweicht — aber das schließt bei Gottsched eine Benutzung im Einzelnen durchaus nicht aus. Die von Genest vertretene Bossuetsche These von der Herkunft der Lieder (wie aller Künste und Wissenschaften) aus dem biblischen Altertum übernimmt Gottsched allerdings nicht, wie er Daciers Lehre vom religiösen Ursprung der Dichtung (im I. Cap. des I. Teils) ausdrücklich ablehnt. Doch scheinen mir gerade für die ersten Abschnitte, bei der Schilderung der idealen schäferlichen Urzeit, die den Vorwurf der Idylle bilden soll, Anklänge an Genest vorhanden.

Zwar findet sich die Ansicht, daß das Schäfergedicht die

1) Dissertations sur la Poësie Pastorale. Par M. l'Abbé Genest. Paris 1707.

älteste Dichtungsart sei, wie der Schäferstand die Lebensweise der ersten Menschen, schon bei Scaliger[1]) und weiterhin bei Fontenelle[2]), aber wenn Gottsched folgert: »Da nun die Erfindung der Poesie mit den ersten Menschen gleich alt ist; so sind die ersten Poeten, oder Liederdichter, Schäfer oder Hirten gewesen. Ohne Zweifel haben sie ihre Gesänge nach ihrem Charakter und nach ihrer Lebensart eingerichtet: folglich sind ihre Gedichte Schäfergedichte gewesen« — so findet er sich hier ganz in Übereinstimmung mit Genest: «Et voilà, ce me semble, l'origine de la Poësie: c'est celle-là mesme que l'on a depuis apellée Pastorale, et qui est l'unique source de toutes les autres. Elle a deu suivre le genre de vie que menoient les hommes qui l'ont inventée . . . Ainsi la Musique et la Poësie pastorale, nées avec la Vie pastorale, son étroitement liées avec elle, et sont presque aussi anciennes que le Monde« (p. 5 u. 6).

§ 2. Unter den ersten bekannten Idyllendichtern stellt Gottsched gleich Fontenelle im Gegensatz zu Steele Theocrit als mustergültig hin.

§ 3 f. Die folgende Schilderung eines wahrhaft idyllischen Schäferlebens entspricht den Ausführungen Steeles in den von Gottsched nicht aufgeführten Stücken 22 und 23 des Guardian. Die Schattenseiten dieses verlockenden Bildes, mit denen Steele nicht zurückhält, (die er freilich auch nicht für darstellenswert hält), übergeht Gottsched vollständig. Von Fontenelle kann er nur das Lob der Freiheit und Unabhängigkeit jener Hirten entnehmen. Steele und Fontenelle stehen eben jenem goldenen Zeitalter viel skeptischer gegenüber, sie glauben nicht recht

1) I. cap. IV. Pastoralia. »Vetustissimum igitur Poematis genus ex antiquissimo vivendi more ductum esse par est. Tria vero seculorum genera: Pastoris, Venatoris, Aratoris. Ac venatores quidem, quia sunt in motu, minus ad verba propensi existunt . . . Arator in opere; Pastor otiosus«. Die Muße wird zur Quelle der Poesie: ähnliches tritt uns bei Fontenelle, Genest und Gottsched auch entgegen.

2) Ausg. v. 1730, p. 220; v. 1760, p. 578.

daran, daß es wirklich so schön und artig gewesen sei, treten aber gleichwohl für derartige Schilderungen ein, weil die halbe Wahrheit oft angenehmer berühre als die ganze[1]). In höherem Maße dagegen teilt Genest den Glauben an die einstige Wirklichkeit des patriarchalischen Schäferlebens mit seiner idealen Vollkommenheit, wenn er auch gleich Gottsched (§ 5) zugesteht, der Zustand der modernen Bauern sei wenig verlockend und man müsse erst alles Unangenehme und Widrige ausscheiden und die Unschuld und Sittenreinheit wiederherstellen, um die Schäferwelt neu zu beleben (p. 109 f.).

§ 4. Wie sich Gottsched »die Welt in ihrer ersten Unschuld« (»première Innocence« p. 46) vorstellt, das malt er nun behaglich und liebevoll aus: »Ein freyes Volk, welches von keinen Königen und Fürsten weis, wohnet in einem warmen und fetten Lande, welches an allem einen Überfluß hat«. Schwere Arbeit ist ihnen unbekannt. »Ein jeder Hausvater ist sein eigner König und Herr . . .; seine Herden sind sein Reichthum, und zu Feinden hat er sonst niemanden, als die wilden Thiere, die seinem Viehe zuweilen Schaden thun wollen«. (Genest: »Ces . . Bergers, alors Maistres de la Terre et d'eux-mesmes, arrestez dans les plus belles contrées . .« (p. 6) ». . Douceur du climat et des moeurs . . Pays fertile en herbages . . des Troupeaux qui donneront du lait avec abondance et fourniront une délicieuse et facile nourriture . .« (p. 46) . . . Les vieux Chefs de Famille gouvernoient . . (p. 9) . . Leurs équité naturelle ne connoissoit alors d'autres Ennemis que les animaux farouches et malfaisans« (p. 49 f.); dgl. p. 172: »Ils ne connoissent de vrais ennemis que les bestes farouchent qui attaquent leurs Troupeaux«).

Nachdem Gottsched noch die Bedürfnislosigkeit seiner Hirten ausgemalt hat, kommt er auf ihre Geistesart: »Im Ab-

1) Man vergleiche hinsichtlich dieser idealisierenden Tendenz auch die von Antoniewicz (a. a. O. p. CXXI) angeführten Äußerungen Fraguiers u. beachte ihr Auftreten innerhalb der »realistischen« Richtung des Guardian.

§ 5. sehen auf den Verstand, sind diese glückseligen Schäfer zwar einfältig, aber nicht dumm«. Auch Genest (p. 19f.) will die Einfalt jener Schäfer von plumper Bauernart unterschieden wissen, und Steele[1]) lehrt gleichfalls: Einfältig, ungekünstelt roh sei der Schäfer, doch müsse er einen gesunden Verstand, ja Witz zeigen, nur eben natürlich und ungekünstelt. Eben dies meint Gottsched: »Sie haben einen gewissen natürlichen Witz, aber keine gekünstelte Scharfsinnigkeit«. So verstehen sie sich auch auf allerlei nützliche Künste und Fertigkeiten und besitzen auch einige Kenntnis der Natur, besonders der Sternenwelt. (Genest p. 8 und sonst).

§ 6. Ihr Gefühlsleben entspricht ihrer sonstigen Lebensweise. »Der Geiz und Ehrgeiz verleitet sie zu keiner Ungerechtigkeit; und man weis bey ihnen weder von Schimpfworten noch von Schlägereyen zu sagen. Ihre Streitigkeiten bestehen darinn, daß sie im Singen oder Spielen, oder in anderen Künsten, einander überlegen seyn wollen . . . Sie scherzen mit einander, aber ohne Zoten zu reißen: denn die Ehrbarkeit ist bey ihnen zu Hause«. Genest fordert von der Egloge: ›Les invectives et les injures doivent estre bannies de nos Eglogues . . . les haines, les trahisons, les perfidies, les querelles n'y doivent estre non plus admises que le ridicule et la bassesse. Les Bergers n'y disputent que de la beauté de ce qu'ils aiment ou de la gloire de leurs Chansons« (p. 172). Auch Genest verpönt die »Grobheit« und die Zoten zu Gunsten der »Ehrbarkeit«. (p. 171). Steele[2]) ist der Ansicht: Da sie alles besitzen, kennen sie keinen Geiz, Hochmut und Neid, also auch keinen Streit. Ihr Vergnügen ist der Gesang, die Dichtkunst. Nur eins mag einige Nebenbuhlereien unter ihnen entsponnen haben: die Liebe.

§ 7. Auch Gottsched kommt, nachdem er die grenzenlose Ehrbarkeit und Tugendhaftigkeit seiner Schäfer noch weiter ausgemalt hat, auf die Liebe unter ihnen zu sprechen, und Fon-

1) 23. Stück, Anfang.
2) 22. Stück.

tenelle, der Franzose, bleibt hier natürlich auch nicht zurück. Als Quelle der schäferischen Verliebtheit sehen beide die Muße, das stille ruhige Leben bei den Herden an, das zu dergleichen Dingen Zeit genug übrig läßt[1]). Diese Liebe ist dem Charakter jener primitiven Menschen entsprechend einfältig und unschuldig, dabei eifrig, bescheiden und beständig[2]). »Kurz zu sagen, es ist eine Liebe, die von allem dem gereinigt ist, was die Ausschweifungen der menschlichen Phantasieen, fremdes und böses in dieselbe eingemischet haben.« Fontenelle. — »Kurz, die unschuldige Schäferliebe muß von allen Lastern frey sein, die sich durch die Bosheit der Menschen allmählich eingeschlichen haben«. Gottsched. Ähnlich auch Genest p. 174.

§ 8. Wenn Gottsched in der Überleitung zu dem jetzt beginnenden kritischen Rückblick sich rühmt: »Ich habe den Abriß . . der Schäfergedichte . . . mit Bedacht in der größten Vollkommenheit gemacht, ungeachtet noch kein Poet denselben völlig beobachtet hat«, so kann ihm dies Verdienst nicht ungeschmälert zugestanden werden, denn was sich Tatsächliches in diesem Abriß findet, erinnert allzu sehr an seine Vorgänger, und Gottsched hat nicht viel mehr getan, als die besonders bei Steele außerordentlich klare und übersichtliche Darstellung umzuordnen und außerdem das Bild des idyllischen Schäferlebens, zweifellos aber an der Hand schon vorhandener Dichtungen, ein wenig weiter auszumalen.

Was ihn von seinen Vorbildern unterscheidet, ist der anscheinend ganz aufrichtige Glaube an die einstige Wirklichkeit

1) Ähnlich auch Genest p. 51.

2) Fontenelle: A (1730): S. 230f.; B (1760): S. 586. Man vgl. auch die verwandte Auffassung von Fraguier (Mém. Paris, II. Bd. p. 141): ». . . l'amour, qui est souvent le fruit de leur oisivité, et la matière de leurs chansons, ne doit pas avoir trop de violence«. Auch sonst zeigt diese Abhandlung Ähnlichkeiten mit Gottscheds Auffassung der Idylle: auch Fraguier fordert eine bewußte Idealisierung, auch er sucht das schäferliche Milieu »mit der größten Vollkommenheit« auszumalen; dennoch erscheint mir eine tatsächliche Beeinflussung nicht vorliegend.

jener Idealwelt, die der Dichter nur abzuschildern braucht. Denn selbst Genest, der doch bei den biblischen Erzvätern und den arkadischen Hirten die leibhaftigen Urbilder jener tugendsamen Schäfer gefunden zu haben meint, nimmt an, daß jene in Wirklichkeit mehr in Unwissenheit der Laster, als im bewußten Besitz aller jener Tugenden gelebt hätten, die ihnen in der modernen Idylle zuzuschreiben seien (p. 171). Er fordert auch sorgfältige Ausmerzung alles Schrecklichen und Widerwärtigen und Darstellung nur der guten und angenehmen Seiten des Landlebens (p. 201) und erklärt schließlich das Wesen der Egloge für eine »aimable fiction«, durch die man sich wohlgemut täuschen lassen möge, verlangt also eine bewußte Idealisierung; so vertritt er auch die von Gottsched getadelte Geziertheit der Fontenelleschen Schäfer: »Ce sont des Bergers polis, et si l'on veut sçavants, qui parlent dans l'Eglogue« (p. 210) und lobt ihre reichgestickten Gewänder, ihre zierliche Sprache (p. 211), sodaß es nicht ganz klar erscheint, warum sich Gottsched gerade beim Tadel von Fontenelles »scharfsinnigen Parisern« auf Genest bezieht (§ 14).

Im Beginn des kritischen Rückblicks lehnt sich Gottsched zunächst an Fontenelle an, auf den er auch in der 3. Auflage [1]) verweist. Der Franzose erhebt und begründet ausführlich [2]) den gleichen Vorwurf, den nach ihm der Deutsche dem Theokrit macht, daß er nämlich seine Schäfer bald zu natürlich grob und bäurisch, bald zu gekünstelt fein und sinnreich schildere.

§ 9. »Virgil, der sich den Theokritus in seinen Eklogen zum Muster genommen, hat zwar seine Schäfer viel artiger gemacht, als jener; doch aber nicht allezeit die rechte Art der Schäfer erreichet.« Bei Fontenelle heißts [3]): »Virgilius, der das Exempel des Theocritus vor Augen hatte, und sich also im

1) S. 484 u.
2) A. S. 222, 223 ff.; B. S. 580 ff.
3) S. 226.

Stande sahe, ihn zu übertreffen, hat seine Schäfer politer und angenehmer gemacht.« Doch folgt kurz darauf die gleiche tadelnde Einschränkung, daß auch bei ihm zuweilen die Schäfer noch allzu bäurisch seien. Später [1]) folgt dann das gleiche Citat: Novimus et qui te . . ., das auch Gottsched als Beleg wählt. — »Zuweilen giebt sein Haberrohr einen gar zu hohen Ton, wenn er z. E. die sicilianischen Musen des Theokritus anruft, dem Pollio zu Ehren etwa erhabeners anzustimmen. Er forderte . . . etwas Unmögliches von ihnen: denn sie können auf ihrer Flöte keinen Trompetenklang erzwingen.« Gottsched. — »Wenn Virgil eine prächtige Beschreibung . . . bei der Geburt des Sohnes Pollions . . . machen will, so hätte er die Schäfermusen nicht bitten sollen, einen etwas höheren Ton als gewöhnlich anzugeben. Ihre Stimme geht so hoch nicht . . .« Fontenelle S. 237. (591). Der Vergleich von Flöte und Trompete stammt von Boileau:

»Mais souvent dans ce style un rimeur aux abois
»Jette là de dépit, la flûte et le hautbois
»Et, follement pompeux, dans sa verve indiscrète
»Au milieu d'une églogue entonne la trompette«.

Die Cumäische Sibylle wird ebenfalls von beiden Kritikern herangezogen. Ebenso findet sich Satz für Satz von dem Hinweis auf den Ausspruch des Phoebus bei Virgil an, es schicke sich nicht für Schäfer, von Helden und Königen zu singen, über die ganzen Einzelheiten, an denen Virgil Mangel an Folgerichtigkeit nachgewiesen wird, bis zu der scherzhaften Bemerkung, Silen, der dies alles vorbringe, habe seinen Rausch vom Vorabend wohl noch nicht ausgeschlafen — nur zuweilen in ein ganz wenig verschiedenen Ausdrücken — bei Fontenelle [2]) und Gottsched genau das Gleiche. Scaliger [3]) verteidigt übrigens den Virgil wegen der gleichen Stelle.

1) S. 227. — B. S. 583.
2) S. 239.
3) III cap. XCIX.

§ 10. Auch der Tadel des Baptista von Mantua stammt von Fontenelle, der u. a.[1]) die Allegorie der streitenden Carmeliter im Schäfergewand und die Gottlosigkeit des Epikureers Amyntas und deren Begründung verwirft. Allerdings wird Fontenelle an dieser Stelle auch von Gottsched erwähnt.

§ 11. Desgleichen findet sich die Verurteilung des Sannazar, der statt der Schäfer nach Theokrits Vorgange einmal mühselig schaffende Fischer als Gestalten einer Idylle genommen hatte, schon bei Fontenelle[2]). Dort[3]) findet auch der Satz »Schnecken oder Austern geben solch beliebte Geschenke wohl nicht ab, als Blumen und Früchte« seine Erklärung. — Genau der gleichen Meinung ist freilich auch Steele[4]).

§ 12. Im Tadel der italienischen Spitzfindigkeiten sind sich der Franzose und der Deutsche ebenfalls einig. Beide berufen sich beim Tadel des Tasso, der im »Amyntas« seine Sylvia gar zu gezwungen reden läßt, auf den Pater Bouhours[5]) und tadeln Guarini noch weit mehr als Tasso. Das Beispiel aus dem Pastor Fido, die Schäferin, die in höchst philosophischer Weise sich über den Widerspruch zwischen Begierden und Gesetzen beklagt, entnimmt Gottsched dem Guardian[6]), wo sich ebenfalls unmittelbar zuvor jene Sylvia des Tasso findet, die ihre Blumen nicht zur Zier trägt, sondern um sie durch ihre eigene Schönheit zu beschämen.

§ 13. Sein Urteil über die Franzosen hat Gottsched selbstverständlich von Fontenelle übernommen, der Marots Abgeschmacktheit[7]), wie Ronsards Allegorisierung von Fürstennamen[8]) und anderes mehr verwirft. Auch das beschränkte, mit Tadel ver-

1) A. S. 241, 242. — B. S. 594.
2) A. S. 232.
3) A. S. 233.
4) »Aufseher« S. 139. (28. St.).
5) La Manière de bien penser dans les Ouvrages d'Esprit, Amsterd. Aufl. v. 1719, S. 222.
6) S. 139.
7) S. 244. — Dieser Tadel fällt bei G. in der IV. Aufl. fort.
8) S. 242.

mischte Lob des Segrais stammt aus Fontenelles Schrift[1]). In der IV. Auflage ist der Bericht über französische Renaissancedichter um ein paar Bemerkungen bereichert.

Hieran schließt sich bei Gottsched eine Kritik von Fonte- § 14.
nelles eigenen Werken. In der ersten Auflage beginnt Gottsched: »Herr Fontenelle, dem ich diese Anmerkungen abborge ...« in der dritten hat er ein »mehrentheils« eingeschoben; er hätte sagen müssen: »mit Ausnahme einiger aus dem englischen Aufseher entnommenen Stellen ...« Dann erhält auch Fontenelle für seine eigenen Schäferspiele einige Rügen, die Gottsched nach dem Vorgang Steeles[2]) um so leichter erteilen konnte, als sein Opfer selbst gesteht, daß ihm seine Regeln und Betrachtungen erst hinterdrein eingefallen seien.

Seine Kenntnis der englischen Schäferdichter schöpft Gott- § 15.
sched wohl hauptsächlich aus dem an dieser Stelle auch genannten Guardian, aus dem er in der III. Auflage auch die Steelesche Allegorie vom Wesen des Schäfergedichtes bei den Alten und Neueren[3]), und zwar in einer von der späteren der Frau Gottsched abweichenden Übersetzung, abdruckt. In der IV. Auflage ist diese Allegorie ans Ende des Cap. gestellt und der Bericht über die englische Idylle durch die Namen Graf Rochesters und Popes bereichert.

Steeles Ansichten decken sich, wie schon erwähnt, im allgemeinen mit denen Fontenelles und Gottscheds, doch ist es dem letzteren nicht recht, daß jener seine eigenen Landsleute als die einzigen geschickten modernen Idyllendichter hinstellt.

Nach einem Rückblick auf die deutsche Schäferdichtung[4]) § 16—§ 19.
verspricht Gottsched von den Regeln für die größeren Schäfer- § 20.

---

1) S. 244.
2) Aufs. S. 158.
3) 32. Stück.
4) Woraus einige Anklänge an die Disc. der Maler, T. II, Disc. V (wie vorher bei der Ausmalung des Schäferlebens ebda Disc. I) verzeichnet seien.

dichtungen in den Capiteln vom Epos und Drama zu reden [1]); für die hier in Betracht kommenden kleineren Schäfergedichte beider Arten, die eigentlichen Idyllen, ist ihm, wie Boileau, das nachahmungswerte Muster Virgil.

§ 21 u. f. Es folgen noch einige verspätete Betrachtungen über Freiheit und monarchische Elemente im Schäferleben, über allegorische Idyllen, über die Frage der Namengebung, worin Gottsched im Anschluß an Boileau von Steele abweicht, über die mundartliche Dichtung, gegen die sich Gottsched ablehnend verhält, und endlich über die Schreibart der Idylle, die »niedrig und zärtlich« sein soll, und hier tritt wieder der Einfluß Boileaus stärker hervor, dessen Verse aus dem Art Poétique denn auch den Abschluß dieses Capitels bilden.

Hier wie sonst überall sind die angehängten eigenen Proben in der III. Auflage durch fremde Beispiele ersetzt.

4. Hauptstück. Von Elegien, das ist, Klageliedern und verliebten Gedichten [2]).

Hier geht Gottsched von Horaz' Ansichten über Wesen und Schreibart der Elegie aus, tadelt weiterhin im kritischen Rückblick den Schwulst neuerer deutscher Dichter [3]) (Hofmannswaldau) und trifft im Hauptpunkte, dem Rufe nach Natürlichkeit, auch hier wieder mit Boileau zusammen, dessen Regeln wie gewöhnlich den Abschluß bilden. Die Verurteilung der französischen Elegien, die infolge ihres ungeeigneten Versmasses nie den richtigen Ton treffen [4]), findet sich auch bei Remond de St. Mard [5]). Über Ursprung und

1) Das geschieht allerdings nicht; aber die IV. Auflage enthält dafür ein besonderes Hauptstück »Von Schäferspielen« s. u.

2) In der IV. Aufl. »des I. Abschnitts XII. Hauptstück«. Geringe Änderungen. Die hauptsächlichsten Einfügungen stellen die Beispiele in § 3 und 8 dar; die Elegie von Canitz, deren Beginn in § 11 eingereiht ist, fand sich schon im Anhang der III. Auflage.

3) z. T. sicher auch nach dem Vorgange der Schweizer.

4) C. D. III S. 516, Zusatz zu § 4; auch S. 515.

5) S. 161, S. 179 u. f.

Begriff der antiken Elegie vergl. man auch eine Abhandlung von Fraguier in den Mém. (Pariser Ausg. T. VI (1729) p. 277 ff.), die in ähnlichem Zusammenhang mit Horaz und Boileau die gleichen Anforderungen an den Stil der Elegie als natürlichen und einfachen Ausdruck einer sanften und zarten Melancholie stellt.

5. Hauptstück. Von poetischen Sendschreiben oder Briefen.

Dieser Abschnitt zeichnet sich durch ein besonderes Lob der deutschen Dichter aus; sonst weiß Gottsched nicht allzuviel vorzubringen, denn der Ruf nach der Natur kehrt geradezu beängstigend oft wieder: »Wie man nun dergleichen Einfälle bekomme, das können, meines Erachtens, keine Regeln lehren« [1]). . . . »An eine besondere künstliche Disposition bindet sich ein Poet in seinen Briefen nicht . . . Meynt man aber Schülern, durch Regeln, die Verfertigung solcher Briefe zu erleichtern, so kann man es zwar geschehen lassen; nur glaube man nicht, daß solche schwache Geister, die noch gegängelt werden müssen, etwas besonderes hervorbringen werden« [2]). Wer wollte das bei Gottsched erwarten? In der IV. Auflage (I. Abschnitt XIII. Hauptst.) ist der Rückblick bedeutend erweitert, große Teile der §§ 2—4 sind ganz neu, auch die Ausdrucksweise ist z. T. stark verändert; das Urteil über Günther ist (hauptsächlich wegen seines Lebenswandels) wieder schärfer; in § 5 sind die Bezeichnungen »Hexameter« und »Alexandriner« correcter Weise vertauscht. Die Hauptforderungen aber: Ehrbarkeit im Inhalt und Natürlichkeit ohne Niedrigkeit im Ausdruck (vgl. bes. noch § 5 und 10) werden unverändert aufrecht erhalten.

---

1) III. Aufl. S. 543, § 5.
2) III. Aufl. S. 546, § 9 und Zusatz.

6. Hauptstück. Von Satiren oder Strafgedichten.

Als Quellen werden in diesem Capitel Aristoteles, Horaz, Casaubonus[1]), Boileau und Dacier[2]), der letztere mehr polemisch, genannt.

§ 1 u. 2. Die Bemerkungen über die Entwicklung der griechischen Satire sind, wie auch mehrfach angegeben wird, von Aristoteles[3]) und Horaz[4]) übernommen. Der letztere wird von Gottsched zunächst bei Gelegenheit des Zusammenhanges zwischen der griechischen Satire und der sogenannten mittleren Comödie citiert. Die daran geknüpften Bemerkungen über die Einschränkung der allzu kühnen Satiriker entsprechen den Anmerkungen Daciers und der ihnen nachgebildeten Anmerkung (110) Gottscheds zu Vers 282 der Ars poetica. Die in der IV. Aufl.[5]) zwischen die ersten §§ eingeschobene Anekdote vom Archilochus, den gekränkte Liebe zu dichterischer Rache trieb, konnte Gottsched überall finden. Er selbst citiert den Horaz und erwähnt ein Sammelwerk von H. Stephanus. Einige der angeknüpften Bemerkungen, z. B. über das Verbot dieser Schmähgedichte in Sparta, finden sich auch in der weiter unten zu erwähnenden Abhandlung von Vossius p. 14.

§ 3. Auch die Geschichte der römischen Satire führt auf Horaz als gemeinsamen Gewährsmann der späteren Critici zurück.

Die Stellen:

»Fescennina per hunc inventa licentia morem
Versibus alternis opprobria rustica fudit.

1) Isaaci Casauboni de Satyrica Graecorum Poesi et Romanorum Satira Libri duo. Paris 1605. In der IV. Auflage ist die Erwähnung Cs. gestrichen.

2) Discours sur la Satire, ou l'on examine son origine, ses progrès et les changements qui luy sont arrivés. Mém. de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres Bd. II. S. 199.

3) Cap. IV der Poetik.

4) Sat. I. Buch IV.

5) Des I. Abschnittes VIII. Hauptstück.

I. Epistel des II. Buches v. 145 f. und

»Eupolis atque Cratinus etc. . . .
Si quis erat dignus describi, quod malus aut fur
Quod moechus foret, aut sicarius, aut alioqui
Famosus: multa cum libertate notabant.
Hinc omnis pendet Lucilius, hosce secutus,
Mutatis tantum pedibus numerisque facetus
Emunctae naris.

I. Buch IV. Sat. v. 1 ff.

finden sich beide bei Casaubonus[1]) und zum Teil auch bei Dacier und Gottsched citiert und sind auch von den beiden letzteren sichtlich benutzt.

Freilich übergeht Gottsched hier leichthin eine Schwierigkeit, die seinen Vorgängern viel Mühe gemacht hatte, nämlich die Aufklärung des Zusammenhanges zwischen griechischer und römischer Satire, indem er lediglich den formalen Unterschied zwischen ihnen hervorhebt, den auch Dacier einmal[2]) fast mit den gleichen Worten constatiert: »Les vers de ces poètes Comiques étaient des vers Jambes et Lucilius choisit pour ses satires les vers Hexametres«.

Casaubonus muß noch grimmig gegen die Meinung ankämpfen, die lateinische Satire sei aus dem griechischem Satyrspiel hervorgegangen, und auch Dacier nimmt in jenem Traktat für ihn gegen Heinsius Stellung und deutet des Horaz' Worte dahin, daß Lucilius lediglich teilweise die Formen und Wendungen aus der griechischen Komödie entnommen habe, ohne das Wesen der altrömischen Satire zu verändern.

§ 4. In dem in den ersten Auflagen ziemlich kurz gehaltenen Rückblick über die Geschichte der neueren Satire sind nur einige Unterschiede zwischen der 1. und 3. Auflage erwähnenswert. Zu Beginn des Abschnittes heißt es zuerst: »Unter den heutigen Völkern hat sich keine Nation mehr darinn hervor-

1) S. 235 und S. 274.
2) Anm. im 5. Band der Horazausg.

gethan, als die französische« — und später, in der 3. Auflage: »... hat sich fast jede Nation darinn hervorgethan.«

(III) § 5. Beim Überblick über die deutschen Satiriker ist in der III. Auflage die Veränderung im Urteil über Günther auffallend und bemerkenswert. Das eingeschränkte Lob ist zum uneingeschränkten Tadel wegen der Regellosigkeit und Unordnung in Günthers Gedichten geworden. Die IV. Auflage (§ 5—§ 8) enthält eine viel umfänglichere und gründlichere Würdigung deutscher Satiriker (Rachel, Canitz, Neukirch) mit mancherlei Proben.

§ 6. Die Definition der Satire gibt Gottsched folgendermaßen: »Sie ist ... ein moralisches Strafgedichte über einreißende Laster, darinn entweder das Lächerliche derselben entdecket, oder das abscheuliche Wesen der Bosheit, mit lebhaften Farben abgeschildert wird«. Weshalb er sich hierbei gerade auf Aristoteles beruft, ist nicht recht ersichtlich, denn dieser betont im 4. und 5. Kapitel der Poetik lediglich, daß die Komödiendichtung das Lächerliche zum Vorwurf habe, das ein Teil des Unedlen sei. Näher steht der Gottschedschen Auffassung schon die von Casaubonus aufgestellte Definition der römischen Satire. »Satira est carmen apud Romanos, non quidem apud Graecos, maledicum et ad carpenda hominum vitia archaeae comoediae charactere compositum: quale scripserunt Lucilius, Horatius et Persius«. Aber noch nicht einmal soweit zurück greift Gottsched; vielmehr ist es gerade der in der unmittelbaren Folge von ihm angegriffene Dacier, der den Begriff vom Wesen der Satire hergeben muß: »Il (— ce poème) oste le masque aux vices, il peint au naturel les deffauts et les ridicules des hommes« etc. [1]).

§ 7. Was Gottsched an der Dacierschen Auffassung tadelnd hervorhebt, ist gar nicht der Hauptpunkt: Es handelt sich dabei nur um einen Versuch, satirische Schärfe mit christlicher Milde

1) Mém. II S. 245.

in Einklang zu bringen. Der Grund von Gottscheds Tadel ist der, das ihm eine solche Satire noch zu persönlich ist. S. u. Das tritt besonders deutlich aus dem Wortlaut der IV. Aufl. hervor (s. dort § 10).

Nicht nur im Großen und Ganzen, sondern auch im Einzelnen sind die Ansichten Daciers und Gottscheds nahe verwandt; auch Dacier verteidigt die Satire gegen ihre Angreifer und sucht ihre Berechtigung und ihren Nutzen zu erweisen, wenn auch mehr vom religiösen Standpunkt aus [1]). Und wenn Gottsched vom Satiriker verlangt, daß er ein »Weltweiser« sei und »die Lehren der Sitten gründlich eingesehen habe«, so stimmt er ganz mit Dacier überein, der von der Satire meint, »pour y réussir il faut non seulement du génie et de l'art, mais un scavoir profond, nourri de la plus sublime philosophie« etc.[2]) § 8.

Und wenn Gottsched mit der Forderung, daß unverschuldete körperliche Gebrechen nicht dem Spott der Satire ausgesetzt werden sollen, fast noch über Aristoteles, der das Schmerzhafte verbannt wissen will [3]), hinausgeht und Dacier hierbei weit überholt, so trifft er doch mit ihm wieder zusammen, wenn er vom Satirendichter reine und unpersönliche Beweggründe verlangt und sich gegen die Bosheit und Rachsucht wendet, die mit der Satire gern ihren Mißbrauch treiben [4]). Dieser Widerwillen gegen die persönliche Satire erscheint aus begreiflichen Gründen in der IV. Auflage noch gesteigert. In allerlei kleinen Zusätzen (in § 9, 10, 13) kann er nicht genug betonen, daß der Satirendichter aus ganz unpersönlichen Motiven handeln und nur im Namen der Tugend allgemein verbreitete Laster bekämpfen soll. Dacier stellt noch höhere Anforderungen an die Persönlichkeit des Satirikers, wonach dieser vollkommen einwandfrei — integer ipse — sein muß; § 9 u. 10.

1) Mém. II S. 243, 244.
2) S. 245.
3) Poetik, cap. V.
4) Dacier: Mém. II S. 244 u.

so hoch versteigt sich Gottsched nicht, wenn er auch (in IV s. u.) mit Boileau die Dichter tadelt, die schon durch ihre Ausdrucksweise verraten, daß sie selbst nicht sittlich einwandfrei sind.

§ 11. Die Namen der Opfer geben beide[1]) frei, und sie können sich dabei auf die Alten berufen, Gottsched erwähnt auch Boileau und erwägt gründlich Vorzüge und Nachteile dieses Verfahrens. — Den Beschluß des theoretischen Teils bilden — nach § 12 u. § 13. den üblichen Bemerkungen über die Schreibart — auch hier wieder Boileaus Verse, aus denen der Tadel der mangelnden Sittsamkeit in der IV. Aufl. auf Reichel und Günther angewendet wird (§ 14 Schluß).

7. Hauptstück: Von Sinn- und Scherzgedichten.

Mit Boileau[2]) fordert Gottsched Kürze für das Wortspiel in Epigrammform[3]). Dessen Definition des Madrigals[4]) erweitert er. Auch für das Sonett erkennt er die gleichen Regeln[5]) an, weist jedoch die Überschätzung dieser Gedichtart durch Boileau zurück. Gottscheds reiche Belesenheit in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts tritt auch hier wieder, besonders in der dritten Auflage, hervor. Von der zweiten Auflage an finden sich außerdem neu eingefügt die Abschnitte 8—14 über die

---

1) Dacier S. 243.

2) Art poétique II v. 103, 104. — C. D. (III) S. 605.

3) Die §§ 2—7 ergeben in der IV. Auflage ein besonderes Hauptstück (I. XIV. »Von Sinngedichten, Grab- und Überschriften« § 6—11). Neu ist nur die Übersicht über die Epigrammdichter (§ 1—5). Für das Material hierzu könnte man auch hier Vossius »De poetis Graecis« heranziehen; eine Abhandlung von Boivin in den Mém. (Pariser Ausg. T. II p. 279) über eine der von Gottsched erwähnten Anthologien liefert außer der ähnlichen Begriffsbestimmung des Epigramms und der Ableitung des Namens keinen Anhalt.

4) Ch. II v. 143, 144. — C. D. (III) S. 616.

5) Ch. II v. 82 bis 93. — C. D. (III) S. 619.

Sinnbilder, die einem Werke des Jesuitenpaters Le Moine entstammen: »De l'Art des Devises« (Paris 1664) [1]).

Dieser berichtet [2]): »Les Egyptiens ont commencé: Les § 8.
Hebreux les ont suivis . . . Les premiers Grecs ont eu, comme les Hebreux, semblables ébauches de Devises . . .; Arrius roy de Sparte, dans une lettre . . dont la copie a esté conservéee par Joseph, . . dit, que son cachet portoit la figure d'un aigle, qui faisoit curée d'un serpent . . . Il est parlé . . . du cachet du grand Pompée, où se voyoit un lyon qui tenoit une epée nue. Au cachet d'Auguste . . on voyoit un sphinx« [3]).

Wenn Gottsched solche Sinnbilder ohne ergänzenden Text § 9.
als seelenlose Körper bezeichnet, so entnimmt er auch diesen Ausdruck dem Jesuiten, der ebenfalls diese Art der Devise »un corps sans âme« [4]) benennt. Ebenso verhält es sich mit den Bemerkungen über den Ursprung der eigentlichen Devisen, um den sich Franzosen und Italiener streiten [5]). »Ja einige wollen gar die Ritter von der runden Tafel in England für die Erfinder ausgeben«. »Quelques autres . . . les renvoyent en Angleterre, et les donnent aux chevaliers de la table ronde . . .« [6]).

Bei der sprachlichen Erörterung gibt Gottsched selbst Le Moine [7]) als Gewährsmann an.

»Es ist also ein Sinnbild, eine metaphorische Vorstellung § 10.
dessen, was jemand für eine Neigung, Absicht, oder Meynung . . . hat, die theils durch ein Bild, theils durch eine kurze Überschrift geschieht«. — »La devise est une expression meta-

1) In der IV. Auflage ergibt dieser Abschnitt das III. Hauptstück des II. Abschnitts »Von Wahlsprüchen, Sinnbildern und ihren Überschriften«: III. Aufl. § 8—15 = IV. Aufl. § 1—8). Nur in § 2 findet sich eine kleine Einfügung aus Crescimbenis »Historia«, ebendaher der Schluß § 9.

2) S. 17.

3) S. 18.

4) S. 16 u.

5) S. 22 chap. VII.

6) S 23.

7) S. 25.

phorique . . . composée de figures et de paroles, pour déclarer quelque grand dessein, quelque belle passion, ou quelque noble sentiment« [1]).

Wie die Definition, so finden sich natürlich auch die »Regeln« bei dem Franzosen vorgezeichnet [2]): 1. »Il ne suffit pas que le corps de la devise se puisse voir aysement; il faut encore qu'il se puisse aysement representer«. — 2. ». . . il faut que le corps de la devise soit . . . convenable à la personne et proportionné au sujet« [3]).

§ 11. Die weiteren Regeln scheinen dem Werk des »gelehrten Herrn Wachter« zu entstammen, worauf schon das Beispiel aus der preußischen Geschichte hindeutet.

§ 12. Dagegen läßt sich der Ausschluß des menschlichen Körpers wieder auf den Franzosen zurückführen: »Je voudrais . . . que l'homme qui est le roy de tous les corps laissât la devise aux

§ 13. autres corps« [4]). Größere Freiheiten sind den Emblemen verstattet: »Denn das Emblema ist freilich so kützlich nicht«. — »L'Embleme n'est pas si delicat ni si scrupuleux« [5]): »Es kann sich aller Arten der Bilder bedienen, und so wohl die Gestalt eingebildeter, als natürlicher Dinge, so wohl die ungereimten als die ordentlichen leiden«. — »Toutes figures luy sont propres: Il ne distingue point les naturelles des imaginaires ny les regulieres des bizarres« [6]). Mit den folgenden Einzelheiten über das Emblema verhält es sich ebenso: sie sind alle bei Le Moine vorgezeichnet, z. B.: »La devise cherche le particulier et le personnel . . . l'embleme . . . se tient aux notions generales . . . Tous ses desseins sont des leçons de vertu et des regles de bien vivre . . . déguisées en symboles et en images [7]). . . .

1) S. 38.
2) S. 116.
3) S. 126.
4) S. 134.
5) S. 220 u.
6) S. 221 o.
7) S. 221.

Ces images . . . persuadent mieux l'esprit, que les syllogismes«. Desgleichen findet sich auch die »Tafel des Cebes« (§ 14) in dem französischen Werk erwähnt[1]), und der Schlußsatz des § 13 ist eine fast wörtliche Wiedergabe des französischen Textes: »Il n'y a rien dans les sujets de la devise . . . qui approche de cela. Il n'y entre que des pensées de guerre, que des expressions de hardiesse et de valeur, que des sentiments d'estime et d'amour, que des Eloges abregés, et des Hymnes en petit etc.« [2]).

Sonst will Gottsched von diesen poetischen Spielereien, diesem Kleinkram der Poesie, nicht allzu viel wissen, sehr im Gegensatz etwa zu Remond de St. Mard, der mit der Miene des Feinschmeckers sich an all diesen poetischen Kleinigkeiten, Sonett, Rondeau, Madrigal u. s. w. — mit Ausnahme der Cantate — immer von neuem begeistert. In der IV. Auflage räumt Gottsched allerdings auch diesen Liederarten ein besonderes Hauptstück ein (II. Abschn. I. Hpt. »Von allerley kleinen Liedern als Madrigalen, Sonnetten und Rondeaux, oder Kling- und Ringelgedichten«), in dem er die wenigen Andeutungen der III. Auflage (VII § 16, 18, 19) über Madrigal und Sonett beträchtlich erweitert und auch das Rondeau in seine Betrachtung einschließt. Bei seinen historischen Exkursen führt er Crescimbeni und andere Italiener als Gewährsmänner an; besonderen Wert legt er auf den musikalischen Charakter dieser Lieder. Doch geht aus mancherlei Anzeichen hervor, daß seine Neigung für diese Gedichte nicht gerade gewachsen ist. Auch das folgende Hauptstück (IV. Aufl. II. Abschnitt, II: »Von allerley neuen Arten größerer Lieder, als Ringeloden, Sechstinnen und Gesängen«) ist mit wenig Liebe geschrieben. Doch ist gegenüber dem schlechthin wegwerfenden Urteil der III. Auflage (VII § 20 bis 22) ein gewisser Umschwung zu bemerken. Außer auf Hunold beruft sich G. auch hier auf Crescimbeni, und seine

1) S. 222.
2) S. 222.

Beispiele sind der italienischen, wie der deutschen Lyrik entnommen. Auch hier wieder wird besonders der musikalische Ursprung der Lieder betont. — Auch das VIII. Hauptstück des II. Abschnitts (»Von allerhand Arten von Scherzgedichten«) knüpft hier an (vgl. III. Aufl. VII § 23). Außer Menantes, Morhof und Omeis wird auch hier Crescimbeni angeführt. Gottsched persönlich hält jedoch diese leichten Spielereien für keine Gedichte und somit nur einer »nothdürftigen« Beschreibung und keiner »Regeln« wert.

Diese Abneigung bekräftigt Gottsched noch durch das Bündnis, das er hier mit dem englischen Spectator[1]) schließt, der vorzugsweise die Spielarten eines »falschen Witzes«, den Rebus, das Echo »und wie sie ferner heißen mögen« verwirft, und auf den sich Gottsched von der zweiten Auflage (§ 21) an beruft. Wenn er dabei behauptet, daß der Spectator besonders den Deutschen eine Vorliebe für diese »Alfanzereyen« vorwirft, so irrt er. Einmal, bei Gelegenheit der Chronogramme, wird von deutschen Münzen gesprochen, und da heißt es dann u. a.: »Diese arbeitsamen witzigen Köpfe in Deutschland werden ein ganzes Wörterbuch eines solchen sinnreichen Spruches wegen durchblättern«[2]). Wegen dieser Torheit einzelner wollte der Spectator aber unmöglich der ganzen Nation einen Vorwurf machen, denn die anderen Völker müssen noch viel mehr dergleichen Beispiele liefern.

Es ist wohl kein bloßer Zufall, daß Gottsched auch den Spectator anführt, denn seine »Critische Dichtkunst« und jener sind wesensverwandt. Der Spectator streift nicht nur, wie später die »Discourse der Mahlern«, die einzelnen Dichtungsarten, sondern entwirft auch ein klares Bild von dem Zustande der damaligen englischen Bühne, und wir werden sehen, daß Gottsched gerade da, wo er praktische Vorschläge, besonders in der Tragödie und der Oper, macht, gelegentlich in einen

1) I. Teil, Stück 58, 59, 60, 61, 62, 63. Über das Sonett auch Guardian, 16. St.

2) 60. Stück S. 291.

gewissen Gegensatz zu den Franzosen und in die Gefolgschaft der klarblickenden Engländer gerät.

8. Hauptstück: Von dogmatischen, heroischen und anderen größeren Poesien.

Der Titel lautete besser: Von Lehr- und Lobgedichten. Gottsched geht hier von Aristoteles aus, teilt jedoch nicht dessen Ansicht, daß Lehrgedichte keine wirklichen Gedichte seien. Weiterhin entwickelt er eigene sehr armselige Anschauungen über den Bildungswert der Poesie, die den »mittelmäßigen Köpfen« etwas Wissenschaft beibringen soll [1]), wie er auch später beim Epos (§ 19) nochmals ausführt. Weit verständiger hat Dacier in jenem Traktat von der Satire erklärt [2]), warum man »eine Wissenschaft mit völliger Gründlichkeit weder synthetisch noch analytisch in Poesien abhandeln könne«, wenn er den inneren Unterschied von Poesie und Philosophie folgendermaßen faßt: »Le poète donne des règles et il les appuye par des exemples. Mais le philosophe rend les raisons de ces règles, et il enseigne pourquoi une telle chose est bonne, une telle autre mauvaise«.

Auch in diesem Abschnitt zeigt sich Gottsched nicht nur als Kenner, sondern auch als Bewunderer deutscher Dichtkunst der Vergangenheit (Opitz).

Beeinflußt ist er durch die Lettres Antipoétiques der Mademoiselle Hooghard, die »nach den Regeln ihrer lieben Logik« — diese echt weibliche Ausdrucksweise findet sich tatsächlich in dem Buch [3]) — mit ungemeiner Selbstgefälligkeit den Art poétique des Boileau zerpflückt und zergliedert, um ihn schließlich gereinigt und verbessert von neuem aufleben zu lassen [4]). Infolge ihrer unerhörten Tatkraft schaut Gottsched bewundernd

1) III. Aufl. S. 640 o.
2) Mém. II, S. 228.
3) S. 5.
4) Die von G. angeführten Einzelheiten finden sich S. 108 und S. 113 ff. der Lettres Antipoét.

zu ihr empor und findet so diesmal noch nicht einmal den Mut, wie sonst einige Boileausche Verse als Beschluß zu bringen.

Aus diesem Hauptstück sind in der IV. Auflage zwei selbständige Stücke geworden, das VI. und VIII. des ersten Abschnitts.

Das VI. Hauptstück: »Von heroischen Lobgedichten« stellt in der Hauptsache lediglich eine Erweiterung eines Teils des früheren Hauptstücks dar. Während Gottsched jedoch in der früheren Auflage, seiner Grundanschauung getreu, zögert, die »Lobgedichte« mangels der das Wesen der Poesie begründenden Fabel trotz ihrer poetischen Form als Dichtwerke anzuerkennen, hebt er jetzt die nahe Verwandtschaft des »heroischen Lobgedichts« mit dem Epos rühmend hervor. Neu ist der »Rückblick«; bei der Übersicht über die antiken Dichter dürfte außer den von Gottsched (in § 1 u. 2) citierten Werken noch das weiter unten zu erwähnende Werk von Vossius »De Veterum Poetarum Temporibus« (Amsterdam 1662) das Material geliefert haben [1]). Bei den deutschen Dichtern verrät Gottsched auch hier wieder eine außerordentliche Belesenheit. König wird scharf getadelt, Neukirch wohlwollender beurteilt als früher, an Günther getadelt, daß die Fehler des Menschen die Vorzüge des Dichters stören. — Die ziemlich nichtssagenden Regeln nach Analogie des Epos sind, von einigen Kleinigkeiten abgesehen, völlig unverändert herübergenommen [2]).

Auch im VIII. Hauptstück der IV. Auflage »Von dogmatischen Gedichten« ist ein Teil unverändert geblieben (III. § 2–8 = IV. § 9—15). Die Gewährsmänner für den bedeutend erweiterten »Rückblick« gibt Gottsched (in § 1 und 2) selbst an: Vossius [3]) (s. o.) und Racine fils [4]) (Abhandlung in

1) Vgl. z. B. zum Schluß des § 2 bei V. p. 55 u. 56 mit den gleichen Versen des Horaz und des Aristoteles.

2) III. Aufl. VIII § 10—14 = IV. Aufl. VI § 13—17.

3) So entstammt das Material zu § 2 den ersten drei Seiten des älteren Werkes. Auch den Bericht über Hesiods Alter mit der Berufung auf Scaliger verdankt Gottsched dem Vossius (§ 11 »Fuerint

den Mém. Band VI der deutschen Ausg. S. 131 ff.). Für das Mittelalter verweist Gottsched auf die »Historia Poetarum et Poematum Medii Aevi« des Helmstädters Leyser und verdankt seine Kenntnis wohl auch großenteils eigenen Forschungen, wenigstens bei den deutschen (§ 8) und den neueren ausländischen Lehrgedichten (§ 7). Dann folgen die alten »Regeln«.

9. Hauptstück: Von der Epopee oder dem Heldengedichte.

Im Beginn dieses Abschnitts läßt sich noch eine gewisse Selbständigkeit Gottscheds erkennen, er schreibt seine Gewährsmänner nicht unmittelbar aus, sondern richtet sich mehr im allgemeinen nach bewährten Vorbildern. In seinem historischen Rückblick (§§ 11—17) bringt er mancherlei Daten, die er nicht aus ausländischen Quellen geschöpft haben kann. Bald jedoch überläßt er sich widerstandslos der Leitung Le Bossus, aus dessen Werk »Traité du Poème Epique« er nach eigenem Geständnis einen kurzen Auszug gibt. Zwei oder drei seiner Abschnitte entsprechen oft einem ganzen hundertseitigen Buch bei Le Bossu. Dacier, den er auch als Quelle angibt, und dessen Übersetzung er seine Kenntnis der Aristotelischen Poetik verdankt, hat er hier weniger benutzt, wenn er ihn auch gelegentlich zu Rate zieht. Der Einfluß Boileaus, der sich durch das ganze Werk hindurchzieht, ist auch hier nicht zu verkennen.

Schon der erste Satz weist auf Boileau hin. Aristoteles § 1.
hält nicht das Epos für das »rechte Hauptwerk und Meister-

---

et Hesiodus ac Eumelus aequales« etc.). Vgl. auch über die Ausleger des Aratus (§ 5) p. 63 »Mirum quam multos fuerit nactus interpretes« etc., ferner über die andern späteren griechischen Lehrdichter (§ 5 Schluß) p. 69—75, woher Gottsched die Namen meist mit den gleichen Bemerkungen übernimmt.

4) Racines Abhandlung ist vorwiegend für Lucrez und Virgil herangezogen (p. 136 u. 134).

stück der ganzen Poesie«, sondern zieht das Drama wegen seiner Einheitlichkeit und Geschlossenheit vor. Boileau u. a. jedoch lobt das gewichtigere Epos:

»Ainsi la tragédie agit, marche et s'explique.
»D'un air plus grand encore la poésie épique . . .« [1]).

§ 2. Im Lobe Homers, als des Vaters des Heldengedichts, weiß sich Gottsched mit Aristoteles, und natürlich auch mit dessen französischen »Nachfolgern« [2]) einig. Er verfehlt auch nicht, auf die »Querelle des Anciens et des Modernes« hinzuweisen.

§ 3. — Zur Rechtfertigung dieses Lobes folgt eine Inhaltsangabe der Ilias mit besonderer Betonung der Kürze der Fabel [3]), »die nur ein sehr kleines Stück des zehnjährigen trojanischen Krieges ausmacht«. Dies führt ebenfalls auf Aristoteles zurück, der für das Epos kein größeres Lob kennt, als daß es dramatisch, geschlossen und übersichtlich sei, wie eben die Ilias, die statt des langen trojanischen Krieges nur einen einzelnen Teil enthalte [4]).

Die Inhaltsangabe und die »Absicht« der Ilias gibt Gottsched in ähnlicher Weise, wie Aristoteles es mit der Odyssee gemacht hatte, und in Anlehnung an Le Bossus Darstellung im 1. Buch seines Traité, cap. 8. Wir müssen im Zusammenhang [5]) darauf zurückkommen.

§ 4. Wenn Gottsched meint, Homer habe den Achill loben wollen, indem er seinen Zorn besang, vertritt er hier die gleiche Anschauung, wie in seiner Übersetzung der Horazischen Ars poetica, die der Critischen Dichtkunst vorangeht, wo es heißt:

»In was für Versen man der Fürsten Heldenmuth . . .
»Geschickt besingen kann, das hat Homer gewiesen,
»Als er durch sein Gedicht Achillens Zorn gepriesen« [6]).

1) L'Art poétique, ch. III v. 159 f.
2) z. B. Boileau ch. III v. 295 ff.
3) cf. auch Boileau ch. III. v. 254 f.
4) Dacier: La poétique d'Aristote, ch. 24.
5) §§ 20—22.
6) I. Aufl. v. 95 f.

Diese Stelle lautet aber im Original:

»Res gestae regumque ducumque et tristia bella
Quo scribi possunt numero monstravit Homerus« [1]),

und Le Bossu bekämpft ausdrücklich die Ansicht, daß Homer in der Ilias den Achill habe loben wollen, die man fälschlich dem Horaz zuschreibe [2]). Auch sonst findet sich kein Anhalt für diese Annahme, weder bei Boileau noch bei Dacier, dessen Horazausgabe, wie wir später sehen werden, Gottsched bei jener Übersetzung vorgelegen hat; und in der Tat paßt auch diese Ansicht nicht recht zu der vorwiegend lehrhafteu Auffassung vom Wesen und vom Zweck des Epos, die Gottsched sonst mit den Franzosen teilt, die der großartigen Wildheit der Homerischen Helden mit philiströser Scheu gegenüber stehen. Eine Ausnahme bildet La Motte, der ausgesprochene Feind der »Regeln« und der dichterischen »Moral«, der in seinem »Discours sur Homère« ausdrücklich dieselbe Ansicht vertritt, wie hier Gottsched, freilich auch mit mehr Berechtigung.

Dagegen ist die Unterlegung der Moral vom Nutzen der Eintracht und vom Schaden der Zwietracht zwar nicht aristotelisch, wie Gottsched behauptet, wohl aber Le Bossu zuzuschreiben. (S. 89: »La bonne intelligence conserve les états et la discorde les perd«) [3]).

Die Inhaltsangabe der Odyssee schließt sich unmittelbar § 5
an Aristoteles (Kapitel 17) an, mit dem einzigen Unterschiede, daß Gottsched die Namen einfügt, während Aristoteles die Fabel ganz allgemein erzählt.

In der ausführlichen Darstellung der Moral der Odyssee § 6.
ist die Anlehnung an Le Bossu ziemlich eng. Sogar das Zitat nach der Übersetzung des Horaz und nicht nach dem griechischen Original findet sich ebenfalls im Traité (S. 41 Anmerkung). Betreff der Bemerkung über die Dauer der Ilias vgl. § 34. —

1) Ars poetica v. 73 f.
2) S. 58, 59.
3) S. u. § 20.

»Homer will den Griechen beybringen, daß die Abwesenheit eines Hausvaters oder Regenten üble Folgen nach sich ziehe«. — »La vérité qui sert de fond à cette fiction . . . est, que l'absence d'une personne hors de chez soi . . . y cause de grands désordres« [1]). Le Bossu meint ferner, die Abwesenheit des Königs von seinem Lande dürfe ihn aber nicht herabsetzen, indem er gegen den hochwichtigen Grundsatz verstoße, daß ein König nicht von seinem Reiche fortgehen solle [2]). Auch Gottsched hält eine Entschuldigung des Odysseus für nötig: »Damit aber diese Abwesenheit nicht dem Ulysses zum Vorwurfe gereichen könne, so setzt er (Homer) ihn in solche Umstände, da er wider Willen abwesend seyn muß« [3]). (Son retour retardé contre sa volonté). Die Art dieser unfreiwilligen Abwesenheit wird von beiden in gleicher Weise ausgemalt, bei Le Bossu allerdings noch weit behaglicher, als bei Gottsched. Doch ist die Verwandtschaft beider Schilderungen unverkennbar. Z. B. »Le héros paroît d'abord en une isle écartée, assis sur les bords de la mer, qu'il considère les larmes aux yeux, comme un obstacle qui s'oppose depuis longtemps à son retour, et à la vue de sa chère patrie« [4]). ». . . er . . wird uns gleich im Anfange des Gedichtes, auf einer Insel am Ufer des Meeres sitzend, mit thränenden Augen, und sehnlicher Begierde nach seiner Heimat vorgestellet« [5]).

Diese Stelle findet sich bei Gottsched allerdings nur in der I. Auflage; in den folgenden ist sie durch eine Aufzählung der einzelnen Hindernisse ersetzt, die auch bedeutend besser in den Zusammenhang paßt.

1) Traité S. 45.
2) Traité S. 43 o.
3) C. D. 1. Aufl. S. 540. — In der IV. Auflage schließt sich eine Verteidigung dieser unfreiwilligen Abwesenheit gegen den Tadel des Le Clerc an.
4) Traité S. 44 o.
5) C. D. (1. Aufl.) S. 540.

Auch über den Nutzen dieser langen Abwesenheit, die den Odysseus erfahrener und weiser macht und der Penelope und dem Telemach Gelegenheit gibt, ihre Tugend zu erproben, stimmen Gottsched und Le Bossu [1]) überein.

§ 7. Selbst der Bericht über die Nachahmer Homers und ihre Fehler ist weniger im Geiste des Aristoteles, der doch den Stoff dazu hergeben muß, als im Geiste Le Bossus und seinesgleichen gehalten. Aristoteles verwirft die »kleine Ilias«, weil sie die Einheit der Person für die der Handlung setze [2]): Gottsched tadelt das Fehlen der »moralisch-allegorischen« Auffassung, die ja allerdings auch eine gewisse Einheit der Handlung (eben aus der Einheit der sittlichen Idee heraus) verbürgt. Allem Anschein nach hat er sich gar nicht die Mühe gemacht, die betreffenden Stellen selbst nachzuschlagen, sondern übernimmt sie hier einfach von Le Bossu [3]), der sich aber gleichfalls gegen den Mangel an Einheitlichkeit wendet.

§ 8. Auch die Meinung, Virgil habe den Homer »in vielen Stücken übertroffen«, findet ihr Vorbild bei Le Bossu, dessen Buch sich recht eigentlich der Aeneis widmet [4]). Ebenso verhält es sich natürlich auch mit der »moralischen Wahrheit« der Virgilschen Dichtung: Im 11. Kap. des I. Buches führt Le Bossu aus, daß Virgil dem Augustus als dem Stifter eines großen Reiches denselben Geist einzuflößen versuche, der dies Reich so groß gemacht habe [5]). So sei denn sein Aeneas ein frommer und somit tugendhafter, milder und gütiger Herr, an dem die Vorzüge einer milden und maßvollen Regierung vor einer harten und strengen erkennbar seien [6]). Dieser Meinung

---

1) S. 42.

2) Dacier: P. d'Arist. chap. 24.

3) Traité I, chap. 16, S. 79, 84.

4) Über die Streitfrage vom Vorrang Homers oder Virgils vgl. man andererseits die Abhandlung von Boivin in den Mém. T. I (Amsterd. 1719) p. 217. (Deutsche Ausg. I. Band p. 200).

5) Traité S. 49 und ff.

6) Traité S. 50, 52 ff.

schließt sich Gottsched denn auch willig an, ebenso der Auffassung des Turnus und Mezentius als Kontrastfiguren.

»Turnus est le rival d'Enée, et l'on voit en Mezence, un cruel tyran enemmi des dieux et des hommes.« [1]) — »Turnus ist gegen ihn ein trotziger Starrkopf; Mezentius aber ein Gott- und Ehr-vergessener Bösewicht zu nennen« [2]).

§ 9. Auch bei den Römern haben es die späteren Dichter nicht recht machen können, da sie die erwähnte Vorschrift des Aristoteles außer Acht gelassen haben. Als Beispiel führen beide Kunstrichter [3]) den Statius mit seiner Achilleis an. Ähnliche Zusammenstellungen mustergültiger und tadelnswerter Gedichte finden sich ganz entsprechend bei Horaz [4]) und Boileau [5]).

§ 10. Bei dem Vergleich der Achilleis des Statius mit einer dichterischen Lebensbeschreibung der Maus aus der Aesopischen Fabel verweist Gottsched selbst auf Le Bossu [6]), bei dem dieser Gedanke recht breit ausgeführt ist.

Wie nun solch »zusammengestümpeltes« Werk der Batrachomyomachie Homers oder auch nur der geringsten Aesopischen Fabel unterliegen müsse, so stände auch Statius mit seiner Achilleis dem Virgil oder Homer gegenüber zurück, meint Gottsched. Genau das Gleiche schließt Le Bossu: »Un poème composé de ces contes réunis en un seul corps, et que l'on voudrait comparer à une des fables d'Esope, ou à la Batrachomyomachie, est à peu près l'idée que j'ai d'une Théseïde, d'une Héraclide, d'une Achilleïde, et de semblables poèmes, comparés à ceux de Virgile et d'Homère« [7]).

§§ 11—17. Es folgt ein kritischer Überblick über die neueren Heldengedichte, über die Gottsched nicht viel Gutes zu berichten

---

1) S. 56 o.
2) C. D. I. Aufl. S. 542 o.
3) Le Bossu im 16. Kap. des I. Buches, S. 80.
4) Ars poetica v. 136 u. ff.
5) L'Art poetique v. 253—256, 270—280.
6) S. 80 ff.
7) S. 84.

weiß. Die meisten jener »Ritterbücher« mochten Gottsched selbst zur Genüge bekannt sein, außerdem kann er sich auf die »Discourse der Mahlern« berufen, die in der Tat im Anschluß an Boileau in der Verurteilung der Romane sich nicht genug tun können [1]). §§ 12 u. 13.

Daneben ist hauptsächlich Voltaires »Essai sur la Poésie Epique« [2]) benutzt worden, den dieser der Henriade mitgegeben hatte. So folgt Gottsched dem Voltaire z. B. in der Beurteilung von Lucans Pharsale [3]) und dem Lob der einen Stelle daraus (Catos Auslassung über Gottes Aufenthalt). Ebenso erinnert der Beginn des § 12 an Voltaire [4]): »Après que l'empire romain eut été détruit par les Barbares . . . les conquérants portèrent dans tout l'occident leur barbarie et leur ignorance; tous les arts perirent: et lors'qu'après huit cents ans ils commencèrent à renaître, ils renaquirent Goths et Vandales«. § 11.

In der IV. Auflage (II. Teil, I. Abschnitt, IV. Kap.) weicht Gottsched jedoch aus besserer Kenntnis der Vergangenheit heraus bedeutsam von diesem Standpunkt ab. Heißt es noch in der III. Auflage: »Nachdem die Gelehrsamkeit in Europa, sonderlich im Occidente, unter die Bank geraten war . . .« und werden dann dort als minderwertige Fortsetzung der antiken Epik sogleich die aus den Volksbüchern und den französischen und spanischen Ritterromanen des 16. Jahrhunderts bekannten Stoffe aufgezählt — so lautet schon der Beginn in der IV. Auflage wesentlich milder: »Als die griechische und römische Gelehrsamkeit im Occidente . . ganz ins Vergessen gerathen war, hatte sich zwar die Kenntniß der alten Meisterstücke und ihrer Regeln; aber nicht die Begierde und Fähigkeit zum Dichten verlohren«. Und nun folgt eine längere warme Schilderung altdeutscher Volksdichtung voll ehrlicher Freude an der nationalen Urwüchsigkeit jener ältesten IV § 12.

1) a. a. O. III. Teil, Discours XIII u. XIV.
2) Oeuvres, Paris 1830 T. X. S. 401 ff.
3) ch. IV. Lucain.
4) ch. V. Le Trissin.

deutschen Heldenlieder, die Gottsched doch nicht einmal selbst
§ 13. kannte. Aber auch die erhaltenen Gedichte aus dem Sagenkreise Dietrichs von Bern, aus dem Artuskreise und aus der Karlssage kennt er nunmehr gebührend und versteht sie zu würdigen, ja er scheut nicht den Vergleich zwischen Dietrich von Bern und Achill und stellt die altdeutschen Reckengestalten über die höfischen Ritter der späteren bretonischen Sagenstoffe;
§ 14. auch das Rolandslied wird erwähnt. Erst mit den Kreuzzügen setzt die Schilderung der Ritterromane ein, die Gottsched jetzt im allgemeinen ganz richtig als Auswüchse einer Verfallzeit auffaßt; den Beschluß bildet auch hier, wie früher, der Teuer-
§ 15. dank, der aber auch wohlwollender betrachtet wird; überall bemerkt man hier den segensreichen Einfluß der Studien zu Gottscheds geplanter Geschichte der deutschen Sprache und Poesie. So fällt sogar die behagliche Schilderung des Verfalls
(III § 13.) der Ritterromane und ihrer Verspottung durch Cervantes, Boileau etc. fort, und erst bei der Schilderung des »Befreiten Jeru-
III § 14. salems« kommen beide Auflagen wieder überein.

§ 14 u. 15. Auch hier übernimmt Gottsched Voltaires Ansicht, indem er den Tasso da lobt, wo er dem Homer nachstrebt, und ihn in seinen phantastischen Spielereien tadelt, besonders wegen der verunglückten allegorischen Umdeutung seines Gedichts[1]). Doch entschuldigen ihn beide mit dem »üblen Geschmack, der zu seiner Zeit unter vielen noch herrschete«: »ces faiblesses étaient une espèce de tribut que son génie payait au mauvais goût de son siècle pour les pointes«[2]).

§ 16. Dann weicht Gottsched wieder von Voltaire ab und greift ihn sogar wegen seiner Duldsamkeit gegenüber den spanischen und portugiesischen Nationalepen und wegen seiner Henriade an, die eine bloße Historie, keine allegorische Handlung mit moralischer Absicht darstelle. So kehrt Gottsched wieder zu Le Bossu zurück, den Voltaire seinerseits wiederholt angreift.

1) cf. Voltaire S. 466.
2) S. 459.

Während Gottsched noch in der dritten Auflage sich begnügt, Miltons »Verlornes Paradies« in Gemeinschaft mit Chapelains »Pucelle« »mit Fleiß« zu übergehen und nur der Übersetzung, die »neulich in der Schweiz« geliefert worden, einige kräftige Seitenhiebe erteilt, fühlt er sich in der IV. Auflage gedrungen, sich nach Ariost und Marino noch mit Milton wesentlich schärfer und breiter auseinanderzusetzen und der größeren Deutlichkeit wegen gegen die »zürcherische Dollmetschung« zu polemisieren (§ 19). Weiterhin greift er zugunsten von Schönaichs »Hermann« neben Königs »August im Lager« Klopstocks Messias und Bodmers biblische Epen an, ohne jedoch die Namen der Verfasser zu nennen (§ 20). § 17.

Dem »historisch-critischen« Teil folgt der »dogmatische«, und Gottsched bemerkt voraus, daß er nur einen kurzen Auszug aus Aristoteles Poetik mit den Dacierschen Noten und aus Le Bossus Werke gebe, da er auf beschränktem Raume über eine so ausgedehnte Materie doch nichts »Vollkommenes« bringen könne. § 18.

Mit Berufung auf seine Ausführungen im IV. Kapitel des 1. Teils faßt Gottsched noch einmal seine Ansicht über das Wesen des Heldengedichts kurz zusammen: »Es sey die poetische Nachahmung einer berühmten Handlung, die so wichtig ist, daß sie ein ganzes Volck, ja wo möglich, mehr als eins angehet«. Ähnlich drückt sich Le Bossu aus, der (S. 25) von einer »action grave, illustre et importante à un état« redet, desgleichen auf S. 202, wo er auch des Aristoteles Äußerung: die Tragödie und das Epos ahmten die allerberühmtesten und wichtigsten Dinge nach, und des Horaz Forderung: Res gestae regumque etc. anführt, welch letztere Gottsched ebenfalls in der erwähnten Stelle (I. Teil Kap. IV) wieder aufnimmt. Die Bemerkung über die Schreibart, der Dichter möge seine Helden möglichst oft redend einführen, entspricht den Forderungen des Aristoteles, der das Epos auch in diesem Sinne möglichst dramatisch gestaltet wissen will. § 19.

Was Gottsched über die »Absicht« des Heldengedichts zu

sagen weiß, zeigt mit erschreckender Deutlichkeit, wie weit das Horazische »utile« geführt hat. Danach handelt es sich bei der ganzen epischen Poesie, wie letzten Endes bei der ganzen Poesie überhaupt, um eine populäre Moralphilosophie, d. h. im Einzelfalle um die Versinnlichung bestimmter praktischer oder sittlicher Grundsätze, dergestalt, daß sie »auch mittelmäßigen Lesern in die Augen leuchten«.

Dacier und vor ihm Le Bossu übersetzen das Aristotelische »φιλοσοφότερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν« [1]): »la poésie est plus grave et plus morale que l'histoire« und gliedern hieran das Horazische: (Homerus)

»Qui quid sit pulchrum, quid turpe quid utile, quid non,
Plenius ac melius Chrysippo et Crantore dicit«.

Das Aristotelische »καθόλον« übersetzen sie wortgetreu mit «général« und kommen so zu dem Schluß, daß die Poesie Allerweltswahrheiten zu übermitteln habe. Le Bossu: »L'Iliade et l'Odyssée . . . sont des instructions morales déguisées sous les allegories d'une action« [2]). Hierauf baut Gottsched auf, und gerade dieser Versuch einer Definition des Heldengedichts, seines Wesens und Zwecks, zeigt die künstlerische Armseligkeit dieser lehrhaften Auffassung des Dichtwerks, wie sie mit und nach Le Bossu als ihrem Hauptvertreter ganze Generationen von Kunsttheoretikern vertraten, freilich nicht ohne Widerspruch bei den Freunden eines unbefangenen Kunstgenusses zu erregen. Ich möchte hier auf die Auseinandersetzung zwischen dem Abbé de Vatry, einem Schüler Le Bossus und dem Herrn de la Barre, der das Vorhandensein und die Berechtigung der »moralischen Wahrheit« als Grundlage der großen Muster der Dichtkunst leugnet, im XIII. Bande (Amsterdam 1731) derselben Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, in denen sich immer und immer wieder das Moralitätsprinzip und

---

1) Kap. IX.

2) Le Bossu, I. chap. XII und XIII. S. 61 o. — Dacier S. 131; Anm. 5 zu chap. IX.

die Lehre von der Naturnachahmung und Gottscheds andere Hauptlehren vertreten finden und auf die Gottsched auch so gern zurückgreift, verweisen. Vatry faßt Le Bossus Fabellehre recht geschickt zusammen, und seine Begründung der didaktischen Auffassung ist, obgleich sie inhaltlich in keiner Weise über die ebenerwähnte seines Meisters hinausgeht, für die Art jener Aesthetiker, ihre Lehren zu beweisen und aus den großen antiken Autoritäten abzuleiten, höchst lehrreich: Das Urbild jeder Fabel ist ihm, wie der ganzen Zeit, die Lehrfabel, für die er den Satz von dem »Discours inventé pour former les moeurs par des instructions déguiséees sous l'allégorie d'une action« als unbestreitbar hinnehmen kann. Hat nun aber Aristoteles diese Definition auch für das Epos anerkannt? Ja, denn er bezeichnet die Fabel selbst als »Erzählung einer Handlung« und verlangt, die Dichtung solle »unterrichtender und moralischer« (vgl. o.) als die Geschichtsschreibung sein, indem sie nicht das Einzelne und Zufällige, sondern das Allgemeine und Notwendige (aus den Charakteren notwendig Entstehende) schildert: eben dies will Le Bossu mit der Forderung des Moralischen und Allegorischen ausdrücken; beide sind also einer Meinung und die Lehrhaftigkeit der Dichtkunst ist durch die Übereinstimmung der Autoritäten als allgemeingültig bewiesen. —

Die Anordnung der Hauptbestandteile des Epos bei Gottsched entspricht den 6 Büchern des Traité. Diese Einteilung wird in den ersten beiden Auflagen richtig durchgeführt, in der III. Auflage verändert und dadurch falsch. Dieser Mißgriff läßt sich auf eine Unaufmerksamkeit Gottscheds zurückführen, der die drei Unterabteilungen, die dem 3. Stück, der Erzählung, vorhergehen, nachträglich wohl beim flüchtigen Durchlesen als vollgültige Teile nahm, infolgedessen die Erzählung als 4. Stück auffaßte und so statt sechs sieben Teile gewann.

I. Fabel[1]). § 20.

Als Musterbeispiel einer ›allgemeinen Fabel, die der Natur

1) Vgl. 10. Hauptstück, §§ 11 ff., s. u.

nachahmet, allegorisch ist, und eine moralische Wahrheit in sich schließt«, wird getreu nach Le Bossu [1]) die bloße Fabel der Ilias gewählt, die diesem ebenfalls den nämlichen Anforderungen zu entsprechen scheint: »Elle est universelle, elle est feinte, et elle contient allégoriquement une verité morale«. Es handelt sich darum, daß »etliche Personen sich miteinander verbunden gehabt, ein gemeinschaftliches Gut zu suchen; wegen einer vorgefallenen Mißhälligkeit aber hätten sie sich getrennet und hätten sich also ihrem Feinde selbst in die Hände geliefert, der sie einzeln gar leichtlich zu Grunde zu richten vermocht«. Das klingt fast wie eine ziemlich getreue Übersetzung folgender Stelle bei Le Bossu: »Je dis donc, que quelques personnes etoient unies ensemble pour conserver un bien, qui leur appartenoit en commun. Elles se brouillent les unes avec les autres, et cette division les abandonne sans deffense à un ennemi qui les ruine« [2]). So kommen beide zu der Ansicht, die ganze Ilias sei nur geschrieben, um den Griechen das Schädliche der Zwietracht darzustellen [3]).

1) S 28.

2) S. 28.

3) So achtenswert an sich eine derartige dichterische Mahnung an die uneinigen Volksgenossen erscheint, so dürfte diese nationale Tendenz doch den künstlerischen Verlust und die Gefahren einer solchen Interpretation nicht wettmachen, die den Dichter alle die glänzenden Bilder von Heldentum und Größe gleichsam nur zur Abschreckung aufrollen läßt und seine blut- und lebensvollen Heldengestalten zu bloßen allegorischen Trägern einer noch so allgemeinnützlichen praktischen Alltagsweisheit herabdrückt. Nur Homers weises künstlerisches Maß in der Umgrenzung seines Themas, wie es sich in den Eingangsversen der Ilias ausspricht und der eigene Mangel an tieferem Eindringen in den Zusammenhang der Gesamthandlung mag diese moralisierenden Aesthetiker gerade bei diesem »moralischen Lehrsatz« festgehalten und sie verhindert haben, in völliger Verfolgung ihrer Definition des Epos den Dichter als Prediger nicht nur gegen Kampf und Streit, sondern auch gegen Schönheit und Liebe auftreten zu lassen, da ja doch der wirkliche Kern »alles vorgefallenen Unglücks« im Fluche der Schönheit liegt, von

Nun mußte Homer seinen Helden berühmte Namen geben, um die Aufmerksamkeit seines ganzen Vaterlandes auf sich zu ziehen: »Denn er wollte nicht (nur), wie ein Philosoph, in der Schule, von Tugenden und Lastern predigen« (L'école s'arrête aux vertus et aux vices en général), sondern die uneinigen Kleinstaaten Griechenlands zur Einigkeit mahnen und wählte deshalb den Streit zwischen Achilles und Agamemnon [1]). »Ich singe vom Zorne Achillis, hebt er an«, heißt es in der I. Auflage, getreu der freien Wiedergabe bei Le Bossu [2]): »Je chante, dit-il, la colère d'Achille.« etc. In der II. Auflage findet sich

---

der Entführung der Helena bis zum Raube der Chryseis und der Briseis; von Anbeginn ists auch hier »l'amour, qui y cause les plus grands malheurs«: Aphrodite, die Verkörperung der Liebe und Schönheit, durch ihren Sieg im Wettstreit der Göttinnen auch äußerlich die Veranlassung alles Haders. Selbstverständlich läßt sich aus dem Zwist der Fürsten auch die Lehre von der Schädlichkeit der Zwietracht ziehen, wie überhaupt das Bild des Lebens, von der Hand eines wahren Künstlers entworfen, stets sinnvoll und somit lehrreich für die weniger Überschauenden sein wird, denen aus der Betrachtung der kunstvollen Darstellung menschlicher Größe und Verirrung in einer schicksalsschweren Reihe gewaltiger Taten und Leiden stets eine Fülle sittlicher Wahrheiten sich offenbaren wird. Aber kann Reichel mit seiner hohen und idealen Auffassung von dem den Kosmos umspannenden und nachschaffenden Dichter und der Macht seines Werkes dieses sein Ideal wirklich auf einer solchen beengenden Auffassung aufbauen wollen, die den Dichter als Volkserzieher zum Lehrer bloßer Nützlichkeitstendenzen stempelt? Und wo ist hier ein Schritt, den Gottsched ohne Anlehnung an seine Vordermänner tut? Ist nicht eher ein Rückschritt zu verzeichnen angesichts der hohen Auffassung der Kunst bei dem »ungewöhnlich trivialen Kunstfremdling« Aristoteles, dem angeblichen Anhänger der »photographisch getreuen Naturnachahmung«, der dem Dichter die Darstellung des Allgemeinen, nicht des Einzelnen, zuschrieb, nicht des Geschehenen, sondern dessen, was »gegebenen Falles nach innerer Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit geschehen würde« und darum die »Poesie als eine philosophischere und eine ernstere Sache als die Geschichte« auffaßt?

1) Traité S. 32, 33.

2) S. 34.

dann eine andere Wiedergabe und in der III. und IV. Auflage eine entsprechende Versübersetzung, die dem Originale ähnlicher sind.

§ 21. Um nun den Griechen zu beweisen, daß alles Unglück wirklich aus der Zwietracht entstanden sei, mußte Homer aber auch im Gegensatz die wieder vereinten Bundesgenossen als glücklich und siegreich (»réunis et victorieux«) zeigen [1]). Gottsched wiederholt nun seine Inhaltsangabe der Ilias, ausführlicher als in § 3, auch noch etwas ausführlicher als Le Bossu [2]), indem er noch die Ursachen des Zwistes unter den Griechenfürsten auseinandersetzt.

§ 22. ›Das heißt nun eine vollständige oder ganze Fabel machen, die ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende hat; sodaß nichts daran fehlet [3]).« Diese Formel ist natürlich nach der bekannten Formel des Aristoteles (bei Dacier chap. XXIV) gebildet.

Bei aller Vollständigkeit findet sich in der Fabel nichts Überflüssiges. Daher schließt sich Gottsched dem Lobe Horazens an, daß Homer nicht ab ovo begonnen hat, vielmehr »semper ad eventum festinat«, daß er gerade auf sein Ziel losgeht. Doch teilt er Le Bossus [4]) Meinung über die Zulässigkeit von Zwischenfabeln, den Aristotelischen Episoden, die zum Verständnis der Hauptfabel beitragen und jede eine besondere moralische Wahrheit lehren sollen. Als Beispiel einer solchen moralischen Zwischenfabel schildert Gottsched den Tod des allzu ungestümen Patroklus, fast mit den gleichen Worten wie Le Bossu [5]).

§ 23. Die Einteilung der Fabeln in pathetische und moralische, ›gemeine und verworrene‹ geht auf Aristoteles zurück (bei Dacier chap. XXV), desgleichen die Anwendung dieser Bezeich-

---

1) Traité S. 34.
2) S. 34, 35.
3) III. Aufl. S. 687 u.
4) S. 86 ff.
5) S. 36 u.

nungen auf Ilias und Odyssee. Diese Stelle ist beim Aristoteles ein wenig unklar, und Le Bossu [1]) und Dacier [2]) haben das auch erkannt, denn sie bemühen sich, zu erweisen, daß in der ereignisreichen Ilias keine Peripetie, die ja [3]) das eine Kennzeichen einer verwickelten Handlung bildet, stattfinde, und daß die Fabel der Ilias somit zu Recht »einfach« genannt werden könne. Gottsched vermeidet diesen heiklen Punkt und redet nur von dem zweiten Kennzeichen der verwickelten Handlung, der Personenerkennung, muß aber doch auch in Gestalt der Patroklusfabel eine Ausnahme eingestehen. Auch die Bemerkung über die Dauer des Heldengedichts im Vergleich mit dem Schauspiel läßt sich auf Aristoteles (bei Dacier XXV) zurückführen, und der Vergleich zwischen Ilias, Odyssee und Aeneis hinsichtlich der Zeitdauer basiert auf den Forschungen Le Bossus; der die Dauer eines jeden dieser drei Epen ganz genau berechnet hat [4]). Den Beschluß dieses Teils bildet ein Hinweis auf das Horazische utile (cum) dulci: der Poet soll gleich Homer Wahrheit und Dichtung (Le Bossu: Vérité et Fiction), Poesie und Philosophie, Nutzen und Lust mit einander zu vermischen wissen.

II. Materie. § 24.

Von jetzt an wird der Anschluß an Le Bossu (zunächst II. Buch des Traité) derartig eng, daß es geraten sein wird, zuweilen einfach die Parallelstellen neben einander zu setzen:

»... Die Materie ... das ist die Handlung. Die Morale ist nur die Absicht des Poeten, die er seinen Leser errathen läßt: das, was er deutlich heraus saget, ist die Heldenthat, so er loben wollen.« — »La matière d'un poème est le sujet que le poète entreprend ... Ainsi, la morale et les instructions qui sont la fin de l'épopée, n'en sont point la matière. Les poètes laissent ces choses dans leur obscurité allégorique et figurée« [5]).

1) S. 186 u. a.
2) S. 390.
3) Nach Arist. Poet. Kap. 10.
4) s. § 34.
5) Traité S. 95 f.

Bemerkenswert ist hier auch noch ein kleiner Unterschied in der Ausdrucksweise: Gottsched redet, getreu seiner sonstigen Auffassung [1]), von einem Lob des Helden, was Le Bossu ebenso folgerichtig vermeidet.

Beide führen als Beispiele die Themata der Homerischen Epen und der Aeneis an und zitieren die gleichen Aussprüche von Aristoteles und Horaz [2]).

»Eine Handlung setzt allezeit jemanden voraus, der sie verrichtet«. (Mais cette action est l'action de quelqu'un.) Dies sind also nach Horaz Könige und Helden. Doch muß die Handlung ja nach der Aristotelischen Regel vor der Benennung der Personen erdacht sein. »Denn jene muß allgemein (en général) ausgedacht und nur unter einem bekannten und berühmten Namen versteckt werden.« Den Beweis muß die Tierfabel liefern, und was Gottsched hier sagt, ist eine fast wörtliche Wiedergabe von Le Bossus Meinung: »Les actions qui sont racontées dans les fables sous les noms de chien, de loup, de lion . . . ne sont point pour nous faire connoître la nature de ces animaux. — Ces personnages ne sont au contraire uniquement que pour soûtenir l'action que l'auteur a inventée. Il est donc véritable, en ce sens, que l'action seule est la matière de l'épopèe, ou du moins qu'elle l'est beaucoup plus que les personnes.« [3])

§ 25. Auch im Folgenden decken sich Le Bossus und Gottscheds Ansichten vollkommen: Mit Aristoteles (Cap. 8) tadeln sie die Verfasser von poetischen Biographien, wie Statius (qui chante Achille tout entier). Den Namen dürfen die Epen freilich von der Hauptperson führen, wie die Odyssee und die Aeneis, und wie auch die Aesopische Fabel vom Löwen und der Maus [4]).

---

1) s. o. § 4.
2) bei Le Bossu S. 96.
3) Traité S. 97.
4) Vgl. Traité S. 98.

In dem entsprechenden § 25 der IV. Auflage wird noch die Wichtigkeit, die die Handlung des Epos notwendig haben muß, hervorgehoben, und Frischlin und König werden wegen ihrer unbedeutenden Stoffe getadelt.

Überhaupt gehört in ein Epos nur, was zum Verständnis § 26.
und zur Begründung der Handlung nötig ist. »Alles übrige aber muß herausbleiben.« — »La pratique des bons poètes et les règles des maîtres . . . n'approuvent pas le récit d'un incident qui manqueroit de l'une de deux conditions; n'étant ni la matière de l'épopée, ni nécessaire pour aucune partie de l'action.« [1])

Auch die Berufung auf die Autoritäten ist in beiden Fällen dieselbe. Sogar der Ausdruck »Meister«, der sonst bei Gottsched nicht allzu häufig vorkommt, scheint ein Nachklang des Le Bossuschen Ausdrucks »maîtres« (s. o.) zu sein. Gleichzeitig ist eine gewisse Vergröberung des Ausdrucks typisch. »Esope . . . . . aurait gâté sa fable . . . . .« gibt Gottsched durch »Aesopus würde auslachenswürdig sein . . . . .« Es ist hier derselbe Mangel an Feingefühl in der Ausdrucksweise auffällig, der später in den vom Gatten so sehr gerühmten Lustspielübersetzungen oder -bearbeitungen der Frau Gottsched gelegentlich zu Tage tritt, besonders in dem »Poetischen Dorfjunker«, der sich von dem Destouchesschen Originale, von der veränderten Form abgesehen, durch eine Fülle von Unziemlichkeiten und Rohheiten unterscheidet. Aber die Schuld mag wohl nicht allein an dem Übersetzerpaar gelegen haben.

Den Absatz beschließt Gottsched mit einem ganz besonders groben Versehen, durch das er seine Oberflächlichkeit ins hellste Licht setzt: Mit Berufung auf Aristoteles wird Homer wegen der beiden Episoden von der Verwundung des Odysseus auf dem Parnass und von seinem vorgegebenen Wahnsinn gelobt, weil sie für die Handlung notwendig seien. Nun ist aber die zweite Episode gar nicht in der Odyssee enthalten, und

---

1) Traité S. 99.

Aristoteles [1]) lobt den Homer ausdrücklich, weil er eben nicht beide Erzählungen zusammen angebracht (mêlé) habe. Le Bossu übersetzt allerdings diese Stelle etwas schwerfällig [2]), kommt aber doch auf Grund seiner gediegenen Homerkenntnisse auf einigen Umwegen zu dem richtigen Schluß [3]), daß die erste Episode berechtigt, die zweite mit Recht von Homer fortgelassen sei. Gottsched aber, der gerade hier besonders flüchtig gearbeitet zu haben scheint, steigt weder zu den Quellen hinauf, noch widmet er seinem Mittelsmann die gebührende Aufmerksamkeit.

§ 27. Durch diese Flüchtigkeit wird auch das Folgende schwer verständlich und gewinnt erst beim Nachlesen Le Bossus Sinn. Gottsched bezeichnet diese Episoden als »Kleinigkeiten« und »Nebendinge, die aber sehr genau mit etwas nothwendigem zusammenhängen« u. s. w. — »Ganz anders aber ist es mit den Zwischenfabeln beschaffen: diese müssen zwar mit der Hauptsache auch zusammenhängen, aber nicht so nothwendiger Weise.« Es ist schwer zu ersehen, welches Kunstprinzip Gottsched bei dieser Unterscheidung vorgeschwebt hat. Der tatsächliche Unterschied zwischen den Beispielen beider Arten ist, daß allerdings jene Verwundung, obgleich ihre Erwähnung zum Verständnisse der Handlung unbedingt hinzugehört, weit zurückliegt, während etwa der Aufenthalt bei der Circe in der Zeit von Odysseus Abwesenheit fällt, die ja zur »Materie« des Gedichts zu rechnen ist. Aber das geht nicht recht klar aus Gottscheds Worten hervor und genügt auch nicht zur Begriffsbestimmung der Episodenarten.

Le Bossu sagt im unmittelbaren Anschluß an das Obenerwähnte: »Tous les incidents qui composent l'action, sont nommés épisodes.« Dann erörtert er in den folgenden Kapiteln Ursprung und Art der Episoden an der Hand von Hédelins »Pratique du Theâtre« und berichtet ferner, daß Aristoteles

1) Dacier, P. d'A. ch VIII (Anm. 5).
2) S. 101.
3) S. 102.

den Ausdruck »Episoden« in dreifachem Sinne gebrauche. Bei der Erörterung über die dritte Art, das unnötige und leicht zu ersetzende Beiwerk der eigentlichen unersetzlichen Kernepisoden, setzt nun Gottsched wieder ein, d. h. er überblättert flüchtig zehn Seiten und stößt so auf die Bemerkung: »Le poète avait une entière liberté d'en choisir d'autres que celles-là.« [1]) Das spricht Gottsched nun nach: »Der Poet hätte sie auch auslassen und andre an ihre Stelle setzen können.«

Von beiden wird der Aufenthalt des Odysseus bei der Circe in diesem Sinne ausgeführt, Le Bossu kommt jedoch zu dem Schluß, daß die Episoden sehr wohl nötig sind und daß Aristoteles hier eben nur Dinge als Episoden bezeichnet, die in Wirklichkeit nur Beiwerk und Ausführung der eigentlichen die Handlung zusammensetzenden Episoden sind. Hierhin kann Gottsched natürlich seinem Gewährsmann nicht mehr folgen, da er ja den Zusammenhang ganz verloren hat; daher schiebt er nun eine Erörterung über eine derartige Episode aus Voltaires Henriade ein, die er mit der von Le Bossu ausführlich [2]) besprochenen Didoepisode vergleicht. Jedoch findet sich bei dem Franzosen kein Anhalt für den von Gottsched behaupteten Anachronismus in der Aeneis (obgleich er gelegentlich [3]) einen ähnlichen Zug aus dem gleichen Gedichte erwähnt). [4])

Den Knoten der Fabel, den Le Bossu in den folgenden Kapiteln (Buch II, c. 13 ff.) bespricht, will Gottsched im Hauptstücke von der Tragödie behandeln.

III. Erzählung. § 28.

Der Erzählungsarten gibt es zweierlei: Die schlichte Wiedergabe des Chronisten (récit simple et historique) und die lebendige und belebende Darstellung des Dichters, die episch-dramatische Darstellung. »Die Poesie . . . weckt die Verstorbenen

1) S. 113.
2) S. 132—134. 175—177.
3) S. 166.
4) In der IV. Auflage wird hier den Fehlern Virgils als Musterbeispiel Schönaichs »Hermann« gegenübergestellt (§ 30; ähnlich lobende Erwähnungen auch § 34, 37 u. a.).

gleichsam auf . . . läßt sie reden und handeln, wie sie bey ihrem Leben würden gethan haben.« — »L'auteur . . . ressuscite ceux qui ont fait l'action . . . il leur remet dans la bouche ce qu'ils ont dit, il les force à réfaire ce qu'ils ont fait . . .« [1])

Es findet sich hier eine bemerkenswerte Abweichung Gottscheds von Le Bossu. Dieser läßt die epische Erzählungsweise der historischen verwandt erscheinen und hebt die Vorzüge der dramatischen Schilderung hervor. Gottsched aber will den Ruhm des Epos nicht schmälern lassen und spricht daher die sämtlichen Vorzüge des Dramas gegenüber der Historie dem Epos zu, dem zwar auch diese poetischen Darstellungsmittel zur Verfügung stehen, das aber doch tatsächlich eher eine Mittelstellung [2]) einnimmt, während das Drama sich ausschließlich dieser Mittel bedient [3]). So scheitert dieser Versuch einer Abgrenzung von Poesie und Historie ziemlich kläglich, umso mehr, als Gottsched sich statt auf den so viel mißdeuteten Aristoteles auf einen sehr viel weniger sicheren Gewährsmann beruft: auf Plato [4]).

Diesen Hinweis auf Platos »Staat« Buch III, der sich von der II. Auflage an findet, hat Gottsched jedenfalls von Dacier herübergenommen, der in einem anderen Zusammenhang (Anmerkung 21 zum IV. Kapitel der Poetik) [5]) davon spricht. Wie aber Gottsched hieraus ein Lob des dramatischen Elementes in Homers Gedichten herauslesen kann, ist schwer verständlich, und nur aus seiner Unkenntnis des wirklichen Plato zu ent-

---

1) S. 209.

2) cf. auch Volkelt, Aesthet d. Trag. S. 21 u. 22.

3) Wenn Gottsched schließt: »Dieses ist nun die poetische Art zu erzählen, die sonderlich in epischen Gedichten stattfindet«, so scheint ihm in der IV. Auflage die Unzulänglichkeit dieser Behauptung klar geworden zu sein, denn er setzt statt des »poetisch«: »die dramatische Art, die sonderlich in epischen Gedichten stattfindet«. Man kann aber diese Wendung nicht gerade sehr geschickt nennen.

4) Zuerst 2. Aufl. S. 656.

5) (Paris 1692). S. 41; auch sonst wird d. 3. Buch d. »Staats« v. Dacier gern citiert. z. B. Chap. I, Anm. 9, 11 u. a. m.

schuldigen. Aber selbst bei Dacier hätte er finden können [1]), daß Plato die Tragödie verdammt und somit überhaupt das dramatische Element. In der Tat muß sich Homer von Plato harte Dinge sagen lassen, er muß sowohl Beispiele als Gegenbeispiele liefern und sich schließlich darauf gefaßt machen, in aller Freundlichkeit aus dem Tor der Kriegerstadt hinausgebracht zu werden. Die einzige Stelle, die wie eine wirkliche Anerkennung klingt, ist folgende [2]): »Der verständige Darsteller . . . wird sich einer solchen (d. h. geläuterten) Erzählung bedienen, wie wir kurz vorher gezeigt haben an den Homerischen Gedichten, jedoch so, daß in einem großen Umfang von Rede (d. i. Erzählung) nur ein kleiner Teil Darstellung (d. i. Dialog) vorkommen wird.« Das ist doch aber gerade eine Zurückdrängung des Dramatischen. Im 10. Buch spricht sich Plato dann noch viel schärfer aus.

§ 29. Der Erzählung gehen noch einige Stücke voran, die nun im einzelnen zu besprechen sind. Die Widmung an einen Gönner hält auch Le Bossu [3]) für unerheblich, da weder Homer noch Virgil, wenigstens in seinem Hauptwerk, sie voranschicken, und Gottsched schließt sich dieser Meinung an.

IIIa. Name. § 30. Die Gleichstellung der Fabel eines Heldengedichtes mit der Aesopischen Fabel geht, wie überhaupt, auch in dieser Beziehung auf Le Bossu zurück [4]); ebenso verhält es sich mit der Begründung des Unterschiedes in der Namengebung, d. h. in der Hervorhebung der Hauptperson [5]). Auch der Versuch, die Ausnahme, die die Ilias macht, zu begründen, findet sein Vorbild im Traité S. 213: . . . Le poète chante sa colère (. . . qui le fait absenter du combat . . .) et non sa vaillance.« . . »Weil er nur dessen (Achills) Zorn und Enthaltung vom Streite, nicht aber seine Tapferkeit besingen wollen«.

---

1) Anm. 8 zum 6. Kap. S. 77—80.

2) Übersetzung von Schleiermacher in der Philosoph. Bibliothek Lpz. 1907. S. 107 u.

3) S. 212.

4) S. 213. Vgl. auch u. X, § 12 gegen Schluß. 5) Ebenda.

IIIb. Vortrag (Proposition) § 31.

Auch die Auffassung der Proposition findet sich in der gleichen Weise im Traité, Buch III, 3. Kap., ebenso die Erklärung, daß Achills Zorn nicht eine bloße Leidenschaft sei, sondern als Rachgier zur Handlung und daher sehr wohl zum Inhalte eines Epos wird. »Homère . . . dit qu'il chante cette colère . . . Il propose donc une action, et non une simple passion, pour la matière de son poème; et cette action est, comme nous avons dit, la vengeance d'Achille« [1]).

In entsprechender Weise wird auch der »Vortrag« der Odyssee und der Aeneis gerechtfertigt: ». . . . l'on propose d'abord un homme, mais la proposition n'en demeure pas, elle ajoûte, qu'il a beaucoup souffert pour retourner en son pays.« Gottsched übersetzt fast wörtlich: »In der Odyssee sagt der Poet zwar, er wolle von einem Manne singen; allein er setzt gleich hinzu, daß es ein solcher sey, der sehr viel erlitten habe, als er in sein Land zurücke kehren wollen.«

Bei der Vorschrift, daß diese Einleitung möglichst schlicht und einfach sei, berufen sich beide [2]) auf die bekannten Verse des Horaz:

»Nec sic incipies, ut scriptor cyclicus olim . . .« etc.,

an die sich auch Boileau [3]) wort- und sinngetreu angeschlossen hatte:

»Que le debut soit simple et n'ait rien d'affecté« etc.

». . . La montagne en travail enfante une souris.«

Lob und Tadel werden hiernach in gleicher Weise verteilt, Homer und Virgil selbstverständlich gelobt [4]), Statius und bei Le Bossu Claudian, bei Gottsched Lucan, getadelt.

IIIc. Anrufung. § 32.

Homer mischt mit seinem »Vortrag« noch die »Anrufung« (Μῆνιν ἄειδε θεά), die Virgil gesondert bringt [5]). »Dem sey nun,

---

1) S. 216.
2) Le Bossu S. 221.
3) A. P. Ch. III. v. 269. 274.
4) Le Bossu S. 224—27.
5) Le Bossu S. 227.

wie ihm wolle, die Anruffung muß nicht vergessen werden; weil in einem solchen Gedichte Dinge vorkommen, die der Dichter wahrscheinlicher Weise, ohne die Eingebung einer Gottheit, nicht wissen könnte.« »Mais de quelque manière que ce soit, le poète ne peut omettre l'invocation. Il dit des choses qu'il ne saurait pas, si quelque divinité ne les lui avait inspirées.« [1])

Auch über die Wirkung einer solchen »Anrufung« auf das Gemüt des frommen Lesers sind beide, Le Bossu und Gottsched, der gleichen Ansicht. Betreff der hierbei möglichen Fehler verweist Gottsched auf den ersten Teil seines Werkes. [2])

Jetzt erst folgt die Erzählung, »der eigentliche Körper des Gedichts« [3]). I. Sie muß zunächst angenehm [4]) sein, sie muß »die vorkommenden Wahrheiten versüßen« (omne tulit punctum qui miscuit utile dulci). Solche Annehmlichkeiten sind: die Schönheiten der poetischen Schreibart (la beauté des vers) und die Zeichnung der Personen und Sachen, bei den ersteren besonders durch Hervorhebung der Charaktere (Les personnes et les moeurs, et la manière de proposer les choses que l'on décrit). Gottsched beruft sich hier auf Aristoteles, doch mit dem nächsten Satze ist er schon wieder in Le Bossus Gefolgschaft, der sich freilich seinerseits wieder auf Horazens »Ut pictura poësis« stützt [5]). Aber auch die »Sachen« müssen »wunderbar und merkwürdig« (importantes et merveilleuses) sein, sonst bleibt die Erzählung »kalt und verdrüßlich« (ennuieuse et froide). § 33.

II. Die Erzählung muß ferner wahrscheinlich [6]) sein. Hier greift Gottsched auf seine alte These aus dem ersten Teil zurück,

1) S. 228

2) Crit. Dichtk. I. Teil, Kap. 5, § 12. 13. Le Bossu: Traité S. 232. Betr. der Einfügung der IV. Aufl. s. u.

3) Traité III. Buch, Kap. 5. Du corps du Poème ou de la Narration proprement dite.

4) Kap. 6. Comment la Narration est agréable S. 236 ff.

5) Traité S. 239.

6) Traité III. ch. VII. De la Vraisemblance. S. 243 ff.

daß der Dichter lieber wahrscheinliche, aber unwahre, als wahre, jedoch unglaubhafte Dinge schildern soll. Le Bossu vertritt die gleiche Meinung [1]) und gibt dabei Boileau als Gewährsmann an:

»Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable
»Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable«.

Die Forderung der Wahrscheinlichkeit selbst geht auf Aristoteles zurück, aber dieser ist noch der Meinung, daß das Wahre, also Mögliche, auch stets glaubhaft sei [2]).

Auch Horaz meint lediglich:

»Ficta voluptatis causa sint proxima veris
»Nec quodcumque volet, poscat sibi fabula credi.«

Diesen Gedanken hat Boileau dadurch verschoben und erweitert, daß er für »fabula« geradezu »le vrai« einsetzte, somit die unbedingte Glaubhaftigkeit nicht nur für die subjektive dichterische Erfindung, sondern auch für den objektiven Wahrheitsbegriff in Zweifel setzte.

III. IV. Die Forderungen an die Erzählung, daß sie wunderbar und beweglich sein soll, entstammen den Kapiteln VIII und IX im III. Buch des Traité [3]).

Bei der Einschränkung der ersten Forderung glaubt Le Bossu in einen Gegensatz zu Aristoteles zu geraten, der dem Wunderbaren mehr Raum läßt [4]). Gottsched findet sich viel leichter damit ab und bemerkt nicht einmal, daß sich hier ein Widerspruch mit seiner vorherigen Behauptung der gelegentlichen Wahrscheinlichkeit auch des Unmöglichen findet. Bei der anderen Forderung lehnen sich beide [5]) bewußt an Horaz an:

»Ille per extensum funem mihi posse videtur
»Ire poeta, meum qui pectus inaniter angit,
»Irritat, mulcet, falsis terroribus implet
»Ut magus.«

---

1) S. 244.
2) Dacier, Poetique d'Arist. ch. IX, 4.
3) III. ch. VIII. De l'Admirable IX. Des Passions.
4) Le Bossu S. 255. — Dacier Arist. chap. XXV, 7.
5) Le Bossu S. 260.

Die Begründung aus dem allgemein menschlichen Wohlgefallen an einer gewissen Erregung im Gegensatz zu absoluter Ruhe führt Braitmaier auf Le Clerc zurück; in der Tat liegt eine ziemlich wörtliche aber doch wohl rein erinnerungsmäßige Anlehnung vor.

V. Die letzte Forderung an die Erzählung ist die, daß sie dramatisch sein müsse, d. h. daß die handelnden Personen möglichst oft redend eingeführt werden müssen, während der Poet möglichst zurücktritt, wie er es im Drama ganz tut. Wenn sich Le Bossu hierbei auf Aristoteles beruft [1]), tut er es jedenfalls mit mehr Recht, als wenn Gottsched (von der 2. Auflage an) Plato anführt. Die betreffenden Stellen aus Aristoteles Poetik [2]) finden sich alle bei Le Bossu S. 268—270. Aus dem Platonischen »Staat« wäre hier die gleiche Stelle wie oben [3]) anzuziehen, worin Plato bezw. Sokrates genau das Gegenteil von dem sagt, was Gottsched bei ihm gefunden haben will.

In der IV. Auflage findet sich noch eine VI. mehr negative Forderung an die Erzählung: Sie soll nicht durch zu viel Reflexion (»Vernunftschlüsse und zufällige Betrachtungen«) unterbrochen werden; die antiken Epen werden dem Ariost und Milton entgegengehalten.

§ 34. Die nächsten Bemerkungen Gottscheds über Folge der Begebenheiten und Länge der Zeit im Epos gewinnen erst Zusammenhang und Sinn bei Le Bossu, der hierüber ganz geistvolle Ausführungen bringt [4]): Ist die Handlung lang, so muß der Dichter sie in künstlichem Zusammenhang (ordre artificiel) erzählen. Er nimmt den zusammenhängenden Schluß der Handlung und holt alles andere bei geeigneter Gelegenheit nach. So beginnt Virgil seine Erzählung nach Anchises Tod,

1) Le Bossu III ch. X.
2) S. 268.
3) Bei Dacier ch. XXIV und XXV.
4) s. § 28.
5) III. chap. XI. De la Continuité de l'Action, et de l'Ordre de la Narration S. 278 ff.

und die Aufforderung der Dido gibt eine gute Gelegenheit, die Begebenheiten von Trojas Fall an nachzuholen. So kommt denn auch die kurze Zeitdauer des Epos heraus [1]).

Sehr spitzfindig und nicht unbedingt sicher rechnet Le Bossu für die Aeneis einen Sommer und Herbst, für die Ilias eine Zeit von 47 und für die Odyssee einen Zeitumfang von 58 Tagen heraus. Die Dauer eines Epos mag also, wie für die Tragödie ein Tag, ein Halbjahr oder höchstens ein Jahr sein. Dacier, dessen Meinung auch den späteren Ausgaben des Traité angefügt ist, ist allerdings ganz anderer Ansicht, aber Gottsched schwört auch hier auf Le Bossu.

IV. Charaktere. § 35.

Unter den Charakteren oder »Sitten« der epischen Gestalten versteht Gottsched deren ganze Gemütsart, ihre Neigungen und angenommenen Gewohnheiten und die Handlungen, in die sich diese umsetzen, getreu nach dem Traité [2]): »Sous le nom de Moeurs nous comprenons toutes les inclinations naturelles ou acquises qui nous portent à des actions bonnes, mauvaises, ou indifférentes«.

Auch diese Dreiteilung findet sich in der »Critischen Dichtkunst« wieder, wo weiter vom Dichter verlangt wird, er solle »die Moral verstehen, daß er die Tugend vom Laster, und wiederum die Scheintugend von der wahren zu unterscheiden wisse«, die bloßen Eigenschaften von den wahren Tugenden. »Il faut bien distinguer les vertus véritables, d'avec celles qui sont apparentes, et qui ne sont que de simples qualités« [3]). Denn die letzteren können sich auch bei schlechten Charakteren finden. Gewisse Tugenden zeigen sich nur »in gewissen Gelegenheiten« (en certaines occasions), andere »leuchten überall hervor« (sont plus universelles). Und gerade diese letzteren bilden den eigentlichen Charakter [4]).

1) chap. XII. De la Durée de la Narration.
2) Livre IV. Des Moeurs. Chap. I S. 295.
3) S. 296.
4) Vgl. Le Bossu S. 297.

§ 36. Charakterbildend wirken alle möglichen inneren und äußeren Einflüsse: »die Natur und ihr Urheber, das Land da man gebohren ist« (Dieu, les astres et le païs où l'on est né), Eltern, Stand, Erziehung u. a. m. [1]), und aus all diesen Ursachen heraus muß nun der Dichter die Charaktere seiner Helden recht glaubhaft machen. Doch ist dies nur bei den Hauptpersonen nötig, die Charaktere der Nebenpersonen unterliegen nicht der gleichen Notwendigkeit. Die Beispiele für beide Fälle entnimmt Gottsched nach Le Bossu [2]) dem Virgil. Den einmal erhaltenen Charakter muß dann die betreffende Gestalt des Dichters unverrückt beibehalten:

». . . Servetur ad imum
»Qualis ab incepto processerit et sibi constet.«

Le Bossu seinerseits greift bei den Forderungen an die dichterische Darstellung der Charaktere zunächst auf Aristoteles zurück [3]), und in der Tat finden sich die »Regeln« über den Charakter in der Poetik vorgezeichnet [4]), doch haben sie auf dem langen Wege über Dacier und Le Bossu bis Gottsched mancherlei Wandlungen durchgemacht, die aus einer Zusammenstellung am besten erhellen werden.

Aristoteles nennt Charakter das, was die Neigungen und die künftige Parteinahme der Personen verrät; daher sind alle Discurse, woraus die künftigen Entschlüsse der Redenden nicht erhellen, ohne Charakter [5]). Die bekannten Forderungen [6]) an die Charaktere lauten: Sie seien gut, angemessen, ähnlich, gleichmäßig; diese Begriffe werden dann negativ bestimmt: nicht gut ist, was nicht notwendig ist, unangemessen ist das

1) Vgl. Le Bossu S. 298. Reichel kann also die Milieutheorie nur als durch Taines Landsmann Le Bossu, nicht aber durch Gottsched vorweggenommen ansehen.
2) S. 299 ff., 304 ff.
3) S. 317, IV. Buch, Chap. IV. Des Moeurs Poetiques.
4) Chap. 6, 16.
5) Bei Dacier ch. 6.
6) Bei Dacier ch. 16.

Unpassende, ungleichmäßig ist, was zuerst anders als später erscheint. Überhaupt muß man immer das Notwendige und Wahrscheinliche suchen.

Hierzu gibt Dacier folgende Erläuterungen: Gut heißt nicht tugendhaft, sondern gut gezeichnet, d. h. der Begriff ist nicht moralisch, sondern aesthetisch zu verstehen. Diese Forderung ist also gleichbedeutend mit der des Horaz: »Notandi sunt tibi mores«. Zur zweiten Forderung zitiert er des Horaz »convenientia finge« und betont die dazu nötige Kenntnis der menschlichen Natur. Die dritte Forderung, die der Ähnlichkeit, will Dacier auf die historischen oder aus der Sage bekannten Charaktere beschränken: famam sequere! Zur Erläuterung folgt die betreffende Stelle aus der Ars Poetica, wo Achilles, Medea, Ino, Ixion, Io, Orest in diesem Sinne charakterisiert werden. Auch die vierte Forderung muß Horaz bestätigen: »Servetur ad imum . . .« (s. o.)

Dacier verrät mehrfach, daß auch er den Traité du Poème Epique mit Nutzen gelesen hat.

Le Bossu selbst geht, wie schon erwähnt wurde, von einer Dreiteilung der Charaktere aus und führt zur Erläuterung der Charaktere als Erkennungszeichen der menschlichen Neigungen die vorerwähnte Stelle aus dem 6. Kapitel der Aristotelischen Poetik an. Als Beispiel dient Aeneas. »Les discours précédents qui me découvrent sa résolution future sont les Moeurs Poëtiques« [1]). Ohne solche Entschlüsse wäre er ohne Charakter. Die poetischen Charaktere sind gut, wenn sie scharf kennzeichnend (fürs Gute wie fürs Böse) sind und keine Widersprüche zeigen. Die Charaktere müssen als das erscheinen, was sie sind. Ferner müssen sie »constantes et egaux« sein, d. h. »telles à la fin qu'au commencement« [2]). Auch soll der Dichter die Schwächen seiner Helden ruhig anzeigen [3]),

1) S. 318.
2) S. 323.
3) S. 325.

getreu der Vorschrift Boileaus:
»Des heros de romans, fuyez le petitesses
»Toutefois aux grands coeurs donnez quelques faiblesses . . .
»Conservez à chacun son propre caractère
»Des siècles, des pays, étudiez les moeurs,
»Les climats font souvent les diverses humeurs«.

Doch ist die Schilderung moralischer Schlechtigkeit möglichst einzuschränken.

Horaz stimmt nach Le Bossus Ansicht völlig mit Aristoteles überein [1]), wie ja auch Dacier [2]) meinte.

Die »Unité« des Charakters besteht darin, daß er sich in verschiedenen Situationen [3]) stets gleich erweist.

Die Charaktere der Nebenpersonen brauchen nicht so sorgfältig behandelt zu werden, wie die der Hauptpersonen (moindres caractères) [4]). So müssen sie sich auch nach dem überragenden Charakter der Hauptperson richten, sodaß durch die Einheit des Hauptcharakters das ganze Gedicht einheitlich wird. Gegen diese Einheitlichkeit hat sich Claudian in seinem Raub der Proserpina vergangen und dadurch seinem Werke schwer geschadet [5]).

Bei Boileau kehren die ersten drei Forderungen des Horaz in den Versen III. 112, 123, 125—126 und den dazwischen liegenden Versen wieder, während sich die vierte erst V. 374 etc. findet.

Bei Gottsched bleibt von allen Forderungen an die dichterischen Charaktere eigentlich nur der der Konsequenz: wie ein Charakter einmal nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit dargestellt wird, so muß er auch allezeit bleiben [6]) (Schluß von § 36).

---

1) S. 339.
2) cf. auch Dacier, Oeuvres d'Horace X. L'Art. poét. Anm. 155.
3) S. 376.
4) S. 375.
5) S. 381.
6) Vgl. Le Bossu S. 323.

§ 37. Zum Beleg folgen die Verse des Horaz, die in der Forderung gipfeln: . . . sibi convenientia finge!

Nur so ist es möglich, im voraus zu beurteilen, was der Held »unter diesen oder jenen Umständen thun oder lassen werde«.

Demnach bringt Gottsched, wie oben erwähnt, nur die Forderung der Folgerichtigkeit, wählt aber als Beleg dafür die Ausführungen des Horaz über die verwandten, aber keineswegs identischen Forderungen der Ähnlichkeit und Angemessenheit.

Als Musterbild eines solchen beharrlichen Charakters [1]) wird Virgils Aeneas hingestellt, der durch seine unerschütterliche Folgerichtigkeit dem ganzen Gedicht seinen Stempel aufdrücke. Das Gegenbeispiel liefert, ganz wie bei Le Bossu, Claudian [2]).

V. Maschinen.

§ 38. Die Götter sind sowohl wie die Menschen Gestalten des Epos. Vor allen Dingen sind sie allegorisch aufzufassen, doch müssen sie als Personen auch Charaktere haben.

Die Beispiele für die allegorische Auffassung der Götter-erscheinungen, die gerade Le Bossu [3]) ausdrücklich betont, finden sich bei diesem ebenso, wie bei Gottsched. Sie sind dem 10. Buch der Aeneis entnommen. »Jupiter est la Puissance de Dieu, le Destin est sa Volonté absolue . . . Venus est la Miséricorde Divine et l'Amour que dieu a pour les hommes vertueux . . . Junon est sa Justice« [4]).

Auch die Erklärung der Widersprüche in der Auffassung der Götter aus der Begrenztheit des menschlichen Geistes gibt Le Bossu fast mit den gleichen Worten, wie Gottsched: ». . . so bequemet sich hierinn der Poet unsern schwachen Begriffen, die sich auch die göttlichen Eigenschaften zuweilen als widerwärtig vorstellen«. — »Le Poète s'accomode à notre façon grossière de concevoir les choses divines, et à la faiblesse de

1) s. o. Le Bossu S. 318.
2) s. o.
3) Livre Cinquième. Des Machines.
4) S. 407. — Cf. auch Boileau A. P. Ch. III, v. 166.

notre esprit qui nous fait imaginer ces vertus en Dieu comme opposées l'une à l'autre« [1]).

Ebenso übernimmt Gottsched auch die Erwähnung des Cicero mit seinem Ausspruch über die Furien von Le Bossu [2]). Die Nüchternheit der ganzen Auffassung tritt nur bei Gottsched durch die Kürze noch schroffer hervor; doch ist es ganz derselbe Geist, der die beiden beseelt [3]). Das beweist ihr Bemühen, das Allzumenschliche der Homerischen Götter aus der »Grobheit seiner Zeiten« (la simplicité de ces siècles anciens) [4]) zu entschuldigen. Allerdings bringt Le Bossu noch eine ganz geistreiche weitere Erklärung, daß ja der Dichter nur gewöhnliche Menschen mit den damals gewöhnlichen Begriffen so niedrig von den Göttern denken läßt. Gottsched hat aber diese Einschränkung, wohl mit gutem Grund, nicht übernommen; daher kommt es auch, daß er den Virgil auf Kosten Homers lobt, während Le Bossu zwar die meisten seiner Beispiele jenem entnimmt, aber auch diesen in sein Lob einschließt. Er hebt auch die Wichtigkeit und Häufigkeit des Götteraufgebots [5]) mit Boileau (chant III v. 163 ff.) hervor, während Gottsched mit Horaz die Einführung der Götter nur im Notfall zuläßt: § 39.

Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus
Inciderit.

Diesen Ausspruch führt auch Le Bossu an, läßt ihn aber ebenso wie Aristoteles Verbot nur für die Tragödie gelten und widerlegt ihn für das Epos.

---

1) S. 408.

2) S. 410.

3) Über die Berührungspunkte mit La Mottes Discours sur Homère cf. Waniek S. 65. — Vgl. auch Fontenelle: Vom Ursprung der Fabeln, Schr. d. Deutsch. Gesellsch. 2. Aufl. I. S. 708 u. St. Evremond, ebenda, S. 567.

4) S. 413 u. Man vgl. hierzu auch die oben erwähnten Abh. von Fontenelle.

5) S. 425.

Doch ist Gottscheds Tadel des Homer wegen dieses Punktes ziemlich bescheiden, und er lenkt schnell auf die Einführung christlicher Mythengestalten durch Tasso und Milton über, wobei er sich für den ersteren auf Boileau [1]) berufen kann:

»C'est donc bien vainement que nos auteurs déçus . . .
»Pensent faire agir Dieu, ses Saints et ses Prophètes . . .
»Le Tasse, dira-t-on, l'a fait avec succès.
»Je ne veux point ici lui faire son procès . . .
bis
». . . Et fabuleux Chrestiens, n'allons point dans nos songes
»Du Dieu de vérité, faire un Dieu de mensonges.«

Auf Boileaus Beispiel beruft sich Gottsched auch, wenn er die Einführung allegorischer Personen ins Epos vorschlägt. In der IV. Auflage, in der er schon früher (§ 35) für eine Zurückdrängung der antiken Gottheiten wegen ihrer Unglaubhaftigkeit eintritt, schlägt er (§ 42) noch die Einführung von zeitgemäßen und daher glaubhafteren Erscheinungen, von Gestalten aus dem Volksglauben vor. Der Hinweis auf die menschlichen Charaktere ist wieder aus Le Bossus Gedankengang entnommen.

VI. Schreibart. § 40.

Die Definition der Schreibart als des Ausdrucks unserer Gedanken entstammt ebenfalls dem Traité [2]): ». . . l'art de donner à nos auditeurs les idées que nous voulons qu'ils ayent«, ebenso die Zurückweisung möglichen Irrtums: »Viele bilden sich ein, die Schönheit der Epopee bestehe in schönen Worten und Redensarten, in künstlichen Gedanken, in vielen Gegensätzen, in langen Beschreibungen und hohen Metaphoren, die nicht ein jeder verstehen kann«. — ». . . Ainsi ils s'imaginent que la véritable estime d'un orateur ou d'un poète, consiste surtout dans les belles pensées, en des expressions poussées à outrance, ou en d'autres choses semblables qui ne sont que le dehors de l'éloquence« [3]).

1) Ch. III v. 193—236, (209—216). Vgl. auch St. Evremond III. S. 17.

2) Livre VI. Des Sentiments et de l'Expression S. 440.

3) S. 443. Vgl. auch S. 445.

Diese Stümper sammeln die schönsten Stilblüten anderer Dichter und suchen damit zu bestechen (ils composent tout ce qui leur aura semblé beau dans tous)[1]).

§ 41. Nach diesen mehr negativen Bemerkungen folgen als Beschluß dieses Hauptstücks die positiven Vorschriften über die Schreibart des Epos, wobei Gottsched auf das Kapitel von der Schreibart im I. Teil[2]) seines Werks zurückgreift. Gleichwohl sind auch hier noch Anklänge an Le Bossu vorhanden, der ebenfalls von der Schreibart Faßlichkeit, »Pureté des Idées«, Loslösung vom Überflüssigen verlangt. Auch die Beispiele aus der Aeneis deuten auf den Traité hin[3]). Gottsched selbst verweist zum Schluß, nach einer gelegentlichen Erwähnung Voltaires, auf jenen:

»Wer ausführlichere Regeln von dem allen verlanget, der muß den oft angezogenen Traktat von Le Bossu nachschlagen«.

In der IV. Auflage sind dem Epos noch verschiedene Unterarten hinzugefügt, die an dieser Stelle besprochen werden mögen. Es handelt sich um die Hauptstücke II, III und V des I. Abschnitts. Das ebenfalls inhaltlich hierher gehörige VI. Hauptstück ist bereits in anderem Zusammenhang betrachtet worden.

Im II. Hauptstücke »Von äsopischen und sybaritischen Fabeln, imgleichen von Erzählungen« wird zunächst als gemeinsames Kennzeichen für die verschiedenen Arten der Fabel (Tierfabel, Erzählungen etc.) die Versinnlichung einer Sittenlehre festgestellt. Ein Hinweis auf Le Bossus Fabellehre ist hier wohl unnötig. Das Material zum »kritischen Rückblick« ist überwiegend dem »Traité de l'Origine des Romans« des Huet (Paris 1693) entnommen[4])

1) S. 446.

2) XI. Hauptstück § 12.

3) cf. auch Boileau III v. 174 ff, v. 257 ff. und v. 287 ff.

4) Vergl. zu § 3 zweite Hälfte bei Huet p. 16, 39, 34, zu § 4 die teilweise wörtlichen Übereinstimmungen auf p. 25, 26, 27 bis 29, zu § 5 die Erwähnung des gleichen Werkes bei Huet § 34,

So ist all die ungeheuerliche Weisheit über die Urgeschichte der Fabel, die Gottsched hier auskramt, auf Rechnung des Mannes zu setzen, der im Anfang seines Büchleins mit heuchlerischer Bescheidenheit versichert, er sei fast ohne litterarische Hilfsmittel, von allen möglichen anderen Dingen in Anspruch genommen und dieser komplizierten Materie keineswegs gewachsen. Es folgen nun Gottscheds eigene Betrachtungen (§ 11 ff.); er wendet sich zunächst gegen niedrige Possen und Zoten, gibt dann nochmals eine Art Definition der Fabel (§ 12), die uns »die an sich bitteren Lehren gleichsam verzuckern« soll (Huet, p. 8: »adoucir la severité des préceptes«). Weiterhin ist die von Gottsched lediglich polemisch erwähnte Abhandlung La Mottes über die Fabel (Fables Nouvelles, Paris 1719, Préface) heranzuziehen. Es sind auch hier Berührungspunkte vorhanden. Für die Definition der Fabel ist allerdings wohl auch für La Motte Le Bossus Fabellehre maßgebend und die Übereinstimmung überhaupt aus der Zeitanschauung vom Wesen der Poesie als Popularphilosophie selbstverständlich. Gemeinsam ist beiden auch das Verlangen nach möglichster Naturtreue in der Einkleidung (G. § 13 — L. M. p. XIX), ferner die Ausdehnung der Personen der Fabel auf die ganze Natur (§ 13 — p. XXIII), auch die Auffassung der Schreibart (»allerungekünstelter natürlicher Ausdruck, edle Einfalt« (§ 16) »ton familier ingénieux, pas soutenu, pas insipide, mais de finesse naive« (p. XXXV, XXXVI).) und das Verlangen der Kürze (§ 15 — p. XXXIX, mit La Fontaine). Doch tadelt Gottsched gerade an La Motte das Nichtbefolgen der letzten Regeln in der Praxis. Mehrfach citiert er hier auch Horaz. —

Die »scherzhaften Heldengedichte« (III. Haupt-

---

weiter zu § 6 p. 37, 38, 35, 34 (an dieser Stelle wird Huet einmal beiläufig von Gottsched erwähnt), für das Leben des Aesop (§ 7) führt Gottsched selbst Bayle an (s. Gottscheds Übersetzung des Wörterbuchs, 1742, II Band S. 431 u. f.); für die sybaritischen Fabeln ist ebenfalls Huet als Gewährsmann heranzuziehen. Vergl. zu § 9 und 10 bei Huet p. 115 bis 119.

stück) betrachtet Gottsched als Zwischenstufe zwischen Fabel und Epos und sucht dies durch eine Betrachtung der „Homerischen“ Batrachomyomachie zu erweisen. Eine längere Betrachtung wendet G. auch dem »Reinecke Voß« zu, dgl. den »Froschmäuselern« des Rollenhagen und Boileaus »Lutrin« u. a. m.: »Gute Beyspiele vertreten nämlich die Stelle unzähliger Regeln« (§ 16). So fällt also der »dogmatische Teil« ziemlich dürftig aus und beschränkt sich auf eine Art aristotelisierende Definition, sowie einige Vorschriften über Handlung, Schreibart, Maschinen in der bekannten Art, nach Analogie der größeren Gattungen. Am Schlusse wird dementsprechend auf das Hauptstück vom Epos verwiesen.

Auch die »milesischen Fabeln, Ritterbücher und Romane« (V. Hauptstück) werden als epische Unterarten aufgefaßt. Es finden sich hier nur ein paar, teilweise recht nichtssagende Regeln, die z. T. vom Epos übernommen sind: wiederum Einheit der Handlung, nicht nur ihres Trägers, gemäßigte Schreibart, sittlicher Gehalt; die Personen seien berühmt oder unbekannt, historisch oder frei erfunden, jedenfalls naturgetreu und wahrscheinlich, die Anordnung sei historisch oder poetisch (ordre naturel ou artificiel). Dagegen ist der historische Rückblick ziemlich umfangreich, zum überwiegenden Teil wieder nach dem hier mehrfach von Gottsched angeführten Traktat des Huet [1]). Der Rest behandelt die deutsche Heldensage von Dietrich von Bern bis zu Lohensteins Arminius, noch ausführlicher als im Kap. vom Epos. Neben Huet kommen die andern gelegentlich (§ 14 und § 15) citierten Abhandlungen aus den Mém. de l'Ac. des Inscr. [2]) kaum in Frage. Gottsched hat

---

1) G. § 2—§ 7 = H. p. 45—68 ff, 94—103; G. § 8 u. 9 = H. p. 121—128. Auch die Abgrenzung der verwandten Dichtgattungen in § 10 entstammt dem Werke Huets p. 14 u. Ferner § 11 = H. p. 81 f.; § 12 wird Huet (p. 82) zur Bestätigung der Gottschedschen Ansichten vom Urteil der Menge usw. ausführlich citiert; § 13—17 = p. 129—147.

2) Das Verzeichnis von altfranzösischen Epen findet sich an

den ganzen Traktat des Huet in dieses und das Kap. von den Aesopischen Fabeln hineinverarbeitet, sodaß seine fabelhaften Kenntnisse in den alten Litteraturen zum guten Teil wieder dem Vorgänger zuzuschreiben sind; doch schätzt er den erzieherischen Wert dieser »Liebesgeschichten« geringer ein, als der Franzose.

Weit nützlicher, als dergl. erscheint Gottsched noch eine moderne Fabelgattung, die in der IV. Auflage das VII. Hauptstück des II. Abschnitts bildet, die ich jedoch des Zusammenhanges wegen mit hier aufführen möchte: »Von politischen Fabeln und andern dergleichen Erdichtungen«. Es finden sich hier im historischen Rückblick u. a. Reinecke der Fuchs, die Utopia des Thomas Morus, Gullivers Reisen. Offenbar sympathisiert Gottsched sehr mit dieser Gattung; »Regeln« gibt er nur wenige: Wahrscheinlichkeit der Erfindung, Beförderung der Tugend und Natürlichkeit der Schreibart — also nur seine beständig wiederkehrenden Forderungen.

---

der von G. in § 6 angegebenen Stelle in der deutschen Ausgabe. (In der Amsterdamer Ausgabe v. 1719 T. III p. 390). Dagegen findet sich dort p. 465 und sonst nicht die von G. in § 15 angeführte Abhandlung über normannische Reimchroniken. Möglicherweise bezieht sich Gottsched auf eine gleichzeitige Haager Ausgabe, von der mir der betr. Band nicht zugängig ist, die mir aber nach Ausstattung und Einteilung genau der Amsterdamer zu entsprechen scheint. Doch glaube ich die betr. Abhandlung in der Pariser Ausgabe Bd. II (1717) p. 728 gefunden zu haben in dem »Discours sur quelques anciens Poëtes et sur quelques Romans Gaulois peu connus« von Galland, wo unter anderen hervorragenden Werken der altfranzösischen Epik einer der »Brut«romane, die die Herkunft der Bretonen von Aeneas Enkel Brutus ableiten, und der dem Alexander de Bernay, dem Mitschöpfer des großen Alexanderromans, zugeschriebene »Athis und Prophilias« besprochen werden. Hierauf könnten sich Gottscheds unklare Andeutungen über »große Gedichte vom Brutus, Alexander dem Großen, und andern Helden mehr« beziehen.

10. Hauptstück. Von Tragödien oder Trauerspielen.

So einfach sich die Beziehungen zum Vorbild beim Epos darstellen, so verwickelt sind sie beim folgenden, X. Hauptstück »Von Tragödien oder Trauerspielen«. Hier durchkreuzen sich mannigfache Einflüsse, von Aristoteles und Horaz bis zu den Franzosen des 17. und 18. Jahrhunderts. Und unter den letzteren sind die Beziehungen wieder so zahlreich und so verworren, daß es schwer zu entscheiden ist, wer vom andern eine Meinung oder ein Citat übernommen hat und von welchem wieder Gottsched seine Ansicht entnommen hat. Etwas freier als im vorigen Hauptstück verfährt er dabei: seine Tätigkeit ist nicht ein bloßes Abschreiben und Zusammenziehen, sondern er stellt die Errungenschaften eines jahrelangen und umfangreichen Studiums zusammen und verliert das Vorbild der Antike über all den Vermittlern nur an bestimmten Stellen ganz aus den Augen. Vielleicht liegt dies lediglich daran, daß ihm ein Kompendium, wie beim Epos Le Bossus Traité, nicht zur Verfügung stand, denn Hédelin d'Aubignacs »Pratique du Théâtre« ist ihm tatsächlich erst später in die Hände gefallen [1]), wie er auch in der Vorrede zur II. Auflage angibt. So behält er denn die beim Epos einmal angewendete und bei Aristoteles schon vorgesehene Anordnung ungefähr bei und versucht darin die ihm aus den beiden klassischen Poetiken und ihren Kommentatoren, insbesondere Dacier, bekannten Tatsachen unterzubringen. Daß Boileau, trotzdem er nur einmal citiert wird, eine wichtige Rolle spielt, versteht sich in dieser Zeit und besonders bei Gottsched von selbst.

Auch die großen französischen Tragiker, soweit sie sich theoretisch zu ihrer Kunst geäußert haben, müssen im einzelnen herangezogen werden.

Der Rückblick auf Entstehung und Entwicklung des griechischen Dramas, mit dem Gottsched seine Betrachtungen ein-

1) Beweis s. XI, § 18.

leitet, ist typisch. Er findet sich ähnlich, mit den durch Aristoteles und Horaz gegebenen Daten und über Casaubonus bei allen französischen Aesthetikern jener Zeit, bei d'Aubignac sowohl, als nach diesem bei Le Bossu, bei Dacier wie bei Brumoy in dessen »Discours sur l'Origine de la Tragédie« und in den mancherlei ähnlichen Abhandlungen der »Mémoires de l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres«, so sehr auch alle diese Schriftsteller im weiteren Verlauf ihrer Untersuchungen meist von einander abweichen. Die Übereinstimmung ist von der starken gegenseitigen Beeinflussung abgesehen auf die allen gemeinsame Abhängigkeit von den beiden klassischen Autoren zurückzuführen. Auch bei Gottsched finden sich ihre Namen und Zitate aus ihren Werken, besonders in den einleitenden Abschnitten, ziemlich häufig, und daneben kommt ihr Kommentator Dacier[1]) noch besonders in Frage, dem ja Gottsched auch, wie ein Vergleich leicht ergibt, die meisten seiner Anmerkungen zur Übersetzung der Ars poetica fast wörtlich entnommen hat, außerdem natürlich hauptsächlich Boileau.

§§ 1—3. Der erste Satz freilich scheint eine Reminiscenz an Le Bossu[2]), der seinen Auszug aus Hédelin d'Aubignacs Pratique du Théâtre (bei Gelegenheit der Entstehung der Tragödie und der Episoden) mit den Worten beginnen läßt: »La tragédie dans les commencemens étoit une Hymne chantée en l'honneur de Bacchus par plusieurs personnes qui faisoient ensemble un Choeur de musique, avec des danses et des instrumens«. Ob freilich Gottsched auch hier noch den Traité benutzt hat, läßt sich schwer sagen. Inhaltlich entspricht der erste Abschnitt den Versen 220 bis 224 der Horazischen Ars poetica und den dazu gehörigen Gottsched-Dacierschen Anmerkungen. Horaz

---

1) Auch Bayle, auf den eine Anmerkung Gottscheds in der Horazübersetzung verweist, bringt eine Zusammenstellung Dacierscher Äußerungen über die Entwicklung des griechischen Dramas.

2) Traité S. 103.

und Aristoteles [1]) werden hier und im Folgenden auch fortwährend citiert und als Quellen angegeben. In der Anmerkung zu Vers 275 der Ars poetica [2]) wird auch einmal Platon mit dem Minos angeführt, um zu erweisen, daß Thespis nicht der Erfinder der Tragödien gewesen sei. Dieser Hinweis auf Plato findet sich jedoch nicht nur bei Gottsched, sondern vor ihm bei Dacier [3]), d'Aubignac [4]) und später noch in einer Abhandlung des Abbé de Vatry [5]), und zeigt somit, wie vielfach sich in jener Zeit die Einflüsse durchkreuzen, und wie gewagt es ist, etwa nach gewissen Citaten einen einzelnen solchen Einfluß als ausschlaggebend anzunehmen.

Auch Boileau darf hier nicht vergessen werden, wenngleich er häufig nur dem Horaz nachplaudert [6]). Besonders gemahnt die Gottschedsche Schilderung der Vervollkommnung der Tragödie durch Sophokles sehr stark an Boileau [7]): § 3.

»Sophocle enfin, donnant l'essor à son génie,
»Accrut encor la pompe, augmenta l'harmonie
»Intéressa le choeur dans toute l'action,
»Des vers trop raboteux polit l'expression etc.«

Aristoteles berichtet zwar auch von dem Anteil des Sophokles an der Vervollkommnung der Tragödie, erwähnt aber den dritten Punkt, die Beteiligung des Chors an der Handlung erst in einem ganz anderen Zusammenhange [8]). Auch die, erst in der IV. Auflage richtiggestellte Reihenfolge der griechischen Tragiker, bei der Euripides dem Sophokles vorangeht, weist auf Boileau.

---

1) Über die Entstehung der Tragödie aus dem Satyrspiel berichtet Aristoteles im IV. Kap.

2) Nach Gottscheds Zählung in der Übersetzung V. 379.

3) Anm. zu V. 275 der Ars poetica.

4) Ausg. v. 1715, S. 157.

5) Mém. de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres XV.

6) Ars poet. Ch. III V. 66, 67—74; cf. Hor. Ars poet. V. 220, 275—280.

7) Ch. III V. 75 ff.

8) Bei Dacier Chap. XIX. 8.

Wenn Gottsched weiterhin von der Umwandlung in der Form der Verse spricht und dabei meint, der vierfüßige Jambus sei zum sechsfüßigen Jambus gewandelt worden, so mißversteht er den Aristoteles, denn dieser berichtet, der Vers der Tragödie habe sich vom Tetrameter, also einem trochäischen Versmaß, zum iambischen Trimeter entwickelt. Bei Dacier lautet diese Stelle: »Le vers ïambe trimetre succeda au vers tetrametre« [1]); dabei hat Gottsched wohl das »ïambe« mit zu dem zweiten »vers« bezogen. Das hätte ihm nicht geschehen können, wenn er Daciers Anmerkung (43) gelesen hätte, wo der Tetrameter als trochäischer Vers erklärt wird. Bei den anderen Franzosen findet sich ebenfalls kein Anhalt für die Gottschedsche Verwechslung, da sie meist, wie Horaz, sehr kurz über diese Entwicklungsstufe des Dramas hinweggehen.

§ 4. Noch weiter fort von Aristoteles führt diejenige Auffassung von der Erbaulichkeit der Tragödien, besonders der Chorgesänge, wie sie Gottsched mit folgenden Worten ausdrückt: »... so wurde diese Art von Schauspielen eine Art des Gottesdienstes; die auch in der That für das Volk viel erbaulicher war, als alle die Opfer und übrigen Ceremonien des Heidenthums«. Es ist die gleiche Ansicht von dem Theater der Alten als einer »école de vertu«, wie sie sich bei Dacier, Racine, Voltaire u. a. findet [2]).

Den Wert und den moralischen Einfluß des Chors hebt besonders auch Horaz hervor (A. P. v. 196—199), und mit ihm Dacier: »Le choeur favorisoit toujours les gens du bien; et de la manière dont il parloit, on peut dire, que le Theatre estoit alors une école où l'on apprenoit mieux que dans les Temples la justice et la pieté [3]).

§ 5. Nunmehr versucht Gottsched eine Definition der Tragödie, ihres Wesens und Zwecks mit Berufung auf Aristoteles. Doch

1) IV, 7.

2) cf. § 11.

3) Anm. zu A. P. v. 196. Cf. auch Anm. 12 zu chap. VI der Ars Poet. (S. 87).

dieser hat seine Meinung über diesen Gegenstand ganz anders ausgedrückt[1]): »Die Tragödie ist die nachahmende Darstellung einer ernsten Handlung, die in sich abgeschlossen ist und eine bestimmte Größe hat, in verschönter Sprache und zwar einer besonderen für die besonderen Teile der Dichtung, vorgeführt von handelnden Personen, nicht durch eine bloße Erzählung; ihre Aufgabe ist, durch Furcht und Mitleid eine Befreiung von derartigen Gemütsbewegungen zu bewirken«. (Kap. 6).

Dacier wendet nun, wie auch die anderen französischen Bearbeiter des Aristoteles[2]), die schwerverständliche Stelle von der »Katharsis« so, daß unser Mitgefühl mit den handelnden Personen uns vor unserer Furcht vor einem gleichen Geschick befreien solle. »Voions presentement comment elle excite en nous la terreur et la compassion pour les purger: cela n'est pas bien difficile. Elle les excite en nous mettant devant les yeux les malheurs, que nos semblables se sont attirez par des fautes involontaires, et elles les purge, en nous rendant ces mêmes malheurs familiers, car elle nous apprend par là à ne les pas trop craindre, et à n'en être trop touchez quand ils arrivent veritablement« [3]).

Dieser Auffassung, die natürlich nur einen geringen Teil der Aristotelischen Ansicht wiedergibt, scheint sich auch Gottsched anzuschließen, wenn er meint, der Anblick fremden Unglücks müsse uns auf unsere »eigenen Trübsale« vorbereiten[4]).

---

1) Poetik cap. VI.

2) Abweichend Racine (T. V S. 477).

3) Anm. 8 zu ch. VI.

4) Es liegt also eine Mischung der »persönlichen Gefühle« und der »Ichgefühle« im tragischen Eindruck vor. (Nach Volkelt, Ä. d. Tr. c. 16, S. 359 ff.): Das Mitleiden mit der tragischen Person weckt das Gefühl des Vorausleidens nicht für das weitere Geschick des tragischen Helden, sondern für das eigene Geschick des Zuschauers. Übrigens scheinen Volkelts Angriffe auf die Definition des Aristoteles ungerechtfertigt, da doch auch die von ihm gelehrte Befreiung in der Katharsis vorgesehen ist. (S. 379). Bei Aristoteles führt nur die

Daß sich hierzu gerade die »Großen dieser Welt« eignen[1]), ist allerdings auch Aristoteles Ansicht, denn auch er verlangt als tragischen Helden ». . eine Person, die sich in großem Ansehen und in einer glücklichen Lebensstellung befindet, wie Oedipus und Thyest und die berühmten Helden aus solchen Geschlechtern.« [2])

Auch weiterhin stellt er ein solches aristokratisches Prinzip auf: »περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγωδίαι συντίθενται (οἷον περὶ Ἀλκμαίωνα καὶ Οἰδίπουν).« Doch betont Aristoteles beständig, daß diese Helden der Tragödie uns gleich sein sollen, d. h. nach Daciers Ausführungen Menschen wie wir, die uns gleich handeln und nur die Namen von Königen tragen. Mutato nomine de te fabula narratur[3]).

Am Oedipus sucht Gottsched auch den Satz des Aristoteles zu erweisen, daß die Helden der Tragödie weder recht schlimm noch recht gut sein müßten. In der Motivierung jedoch weicht Gottsched wieder teilweise von seinem Vorbild ab: ». . . nicht recht schlimm, weil man sonst mit ihrem Unglücke kein Mitleid haben, sondern sich darüber freuen würde« — das ist zwar noch halbwegs aristotelisch, doch weiter heißt es: ». . . aber auch nicht recht gut, weil man sonst die Vorsehung leicht einer Ungerechtigkeit beschuldigen könnte, wenn sie unschuldige Leute so hart gestrafet hätte«. Aristoteles betrachtet gerade das Gerechtigkeitsgefühl als nicht ausschlaggebend, wo es

---

großartige Knappheit zuweilen zur Unverständlichkeit und erst durch seine Interpretatoren sind seine Gedanken teilweise verzerrt worden. Aber gerade was Volkelt an dieser Stelle bringt, scheint nur eine neue, wenn auch höchst geistreiche Ergänzung oder auch Vertiefung der Aristotelischen Gedanken. Freilich wird man bei Aristoteles vergeblich die bei Volkelt durch das ganze Werk sich hindurchziehende Differenzierung in unzählig viele Arten und Unterarten, wie sie die moderne Wissenschaft so sehr liebt, suchen.

1) Nach Borinski war diese Auffassung der ganzen Renaissance eigentümlich.

2) cap. 13.

3) Anm. 6 zu cap. XIII.

gilt, über Wert und Wesen der Tragödie zu entscheiden; ausdrücklich betont er, daß man den ganz Schlechten nicht ins Unglück gelangen lassen solle, denn wenn auch ein solcher Vorgang das Gerechtigkeitsgefühl befriedige, so werde doch weder Mitleid noch Furcht erweckt [1]).

Als Beispiel für einen tragischen Helden wählt Gottsched den Oedipus des Sophokles, der seit Aristoteles gern angeführt wurde. Dacier [2]) meint über den sophokleischen Oedipus: ». . . on voit par tout un homme qui n'est ni bon ni méchant, et qui est mêlé de vertus et de vices; ses vices sont l'orgueil, la violence et l'emportement, la témerité et l'imprudence: ce n'est proprement, ni son inceste, ni son parricide qui le rendent malheureux . . . puisque ces crimes étoient entierement involontaires, et qu'il les avait commis sans le savoir; il ne tombe dans ces affreuses calamités que par sa curiosité, par sa témerité et par ses violences«.

Gottsched ist der gleichen Meinung, nur drückt er sich § 6.
etwas unklar aus: Nach ihm ist »Oedipus zwar strafbar, daß er so hitzig, gewaltsam und eigensinnig gewesen: gleichwohl ist es seine Meynung nicht, einen Vatermord zu begehen . . .« Er ist »mehr unglücklich als lasterhaft«. »Er ist so, wie die Menschen insgemein zu seyn pflegen, das ist, von mittlerer Gattung; er hat gewisse Tugenden, auch gewisse Laster an sich: und doch stürzen ihn bloß die letzten ins Unglück«. Hierzu fügt Gottsched noch den billigen Rat, Oedipus hätte sich nach der Warnung des Orakels doch ja vor allen Tot-

1) cap. 13. Die Übersetzungen lassen allerdings die Sache zweifelhaft. Dacier gibt das φιλάνθρωπον einfach mit »plaisir« wieder, während Stich es als »sittliche Befriedigung« oder »Gerechtigkeitsgefühl« übersetzt. Aristoteles selbst betrachtet es anscheinend wohl mit als Hauptbedingung für das Gelingen der Tragödie, aber doch als weniger wichtig als die beiden anderen Hauptkriterien, Mitleid und Furcht. Und wenn, was gar nicht unwahrscheinlich wäre, φιλανθρωπον gar nicht den Sinn hätte, den ihm der deutsche Übersetzer beilegt, so fiele das Gerechtigkeitsgefühl überhaupt bei der Beurteilung der Tragödie fort.

2) Anm. 11 zu chap. XIII.

schlägen hüten sollen. »Denn er sollte billig allezeit gedacht haben: Wie? wenn dies etwa mein Vater wäre!«

§ 7. Nach diesem »allgemeinen Vorschmack« von der Tragödie bespricht Gottsched deren äußere Teile und zwar zuerst den Chor. Auch Aristoteles will den Chor als mitwirkende Person und als teilnehmend an der Entwicklung der Handlung betrachtet wissen [1]), und Dacier bemerkt in der dazu gehörigen Anmerkung 27 über das Wesen dieses antiken Chors: ». . . il n'étoit pas possible que cette action se passât en public, sans qu'il y eût beaucoup de gens, autres que les acteurs, qui y fussent interessés: Ils étoient spectateurs de l'action, mais spectateurs interessés. . . Faisant donc une partie du tout, il ne devoit pas être muet dans le cours des Actes«. Ähnlich äußert sich auch d'Aubignac, der in seiner etwas schwerfälligen Weise den Chor folgendermaßen schildert: »Le choeur est une troupe d'acteurs representans l'assemblée de ceux qui s'étoient rencontrés ou qui vraisemblablement se devoient ou pouvoient rencontrer, au lieu ou c'est passée l'action exposée sur la scène« [2]). Gottsched erklärt über die Mitglieder des Chors: »Sie vertraten . . . die Stelle der Zuschauer, die bey der Handlung, so man spielete, zugegen gewesen, als sie wirklich geschehen war . . . Da war nun allezeit eine Menge von Zuschauern, die an dem Thun und Lassen ihrer Könige Theil nahmen; auch wohl nach Gelegenheit ihre Meynung davon sagten. . .« — Auch die Feststellung, daß die Staatsaktionen der Alten nicht »zwischen vier Wänden« vor sich gingen, findet sich entsprechend bei Dacier, der von den modernen Tragödienhandlungen im Gegensatz zu den antiken äußert: »elles se passent la plupârt dans les chambres, dans des cabinets«.

§ 8. Ebenfalls schon bei Dacier finden sich die Bemerkung über die Rolle des Coryphäus in der Tragödie und das be-

1) Daciersche Ausg. Chap. XIX.

2) P. du Th. Liv. III Chap. IV. des Choeurs. S. 178. — Cf. auch Daciers Anm. zu v. 193 d. Ars poetica.

treffende Horazcitat [1]). Die Angaben über die Anordnung der Chöre und der anderen Bestandteile der Tragödie (Prolog, Episodion, Exodos) sind dem 12. Kap. der Aristotelischen Poetik entnommen, auf die am Schlusse des Abschnittes verwiesen wird.

§ 9. Mit der im anscheinenden Widerspruch zu Aristoteles Angaben stehenden Horazischen Einteilung der Tragödie in fünf Aufzüge [2]) findet sich Gottsched sehr leicht ab, während Dacier erst nach einer längeren polemischen Auseinandersetzung über die vermeintliche Unterlassungssünde des Aristoteles auch für das griechische Drama die gleiche Einteilung feststellt [3]), die er dann auch in der Horazausgabe [4]) vertritt. Beide finden schließlich die Begründung jener Einteilung in der Rücksicht auf die Übersichtlichkeit der einzelnen Teile, die dem ganzen Drama zu Gute kommt. Wenn Gottsched sogar so weit geht, sich auf die tatsächliche Zeitdauer der Akte und des ganzen Stückes einzulassen [5]), so fühlt er sich hier scheinbar nicht ganz sicher, denn in der 3. Auflage sind die Stundenangaben verändert. Das Lob des Chors als Bindegliedes zwischen den einzelnen Aufzügen, die durch die moderne Zwischenaktsmusik auseinandergerissen werden, findet sich ebenfalls bei Dacier [6]), der sich damit, wie sonst oft, in Gegensatz zu Corneille stellt.

§ 10. Die nunmehr folgende Behandlung der »inneren Einrichtung« der Tragödie leitet Gottsched durch einen Vergleich zwischen den Teilen der Tragödie und denen des Epos ein, wie ihn auch Aristoteles mehrfach zieht. Auch er ist der Meinung, daß außer der Musik und der Dekoration das Epos die gleichen Bestandteile habe, wie die Tragödie [7]). Unter-

1) Dacier, Aristotelesausg. S. 348 u. Horazausg. S. 227.
2) A. P. v. 189 ff.
3) Arist. XII. Anm. 3 u. f.
4) Anm. zu v. 189. S. 218 ff.
5) wie z. B. auch Corneille (S. 30). Vgl. auch § 17.
6) Arist. XIX. Anm. 27 Schluß.
7) Arist. XXV, bei Dacier S. 428 u. Anm. 2. S. 435. cf. a. a. O. V und XXIV.

schiede sieht er im Versmaß, im Umfang und in der Art der Darstellung[1]). Vom Versmaß schweigt Gottsched, während er an den Unterschied im Umfang der Fabel noch den in der Dauer anfügt, sicher in der Absicht, die Einheit der Zeit und des Ortes im Drama dadurch anzudeuten. Daß im Drama die Gemütsbewegungen stärker dargestellt werden als im Epos, ist auch für die Franzosen eine selbstverständliche Voraussetzung[2]), während Aristoteles doch auch das Epos möglichst »dramatisch« wissen will.

Fabel. § 11. Es folgt jetzt das berühmte »Rezept«, wonach die »Moral« Ausgangspunkt und Endzweck des Dramas ist. Ein moralischer Lehrsatz wird in eine allgemeine Fabel eingekleidet und diese dann berühmten Persönlichkeiten beigelegt; dann folgen die Episoden, die Einteilung u. s. w.

Für Gottsched ist das Einheitliche in einer Handlung eben gerade der moralische Endzweck, den der Dichter nie aus den Augen verlieren darf; aber dieses Ziel ist ihm auch Grundlage und der Dichter soll auf dem soliden Boden der Moral das magere Pflänzlein seiner Phantasie aufschießen lassen[3]).

§ 12. Von einer solchen Fabel — der »Oedipus« muß wieder den Beweis liefern — glaubt Gottsched, sie sei »geschickt, Schrecken und Mitleiden zu erwecken, und also die Gemüthsbewegungen der Zuschauer auf eine der Tugend gemäße Weise zu erregen.«

Die Vorstellung vom Werdegang des Dramas selbst, ohne den »moralischen Grundsatz«, führt auf Aristoteles zurück. Dieser sagt[4]): »Überlieferte Stoffe und selbsterfundene muß der Dichter zunächst in den allgemeinen Zügen entwerfen, hernach mit Erweiterungen (Episodien) versehen und in die gehörige

1) cap. V.

2) Dac. Anm. 19 zu V S. 67. cf. auch z. B. Brumoy p. 64 f. Eschyle donc devoit . . etc.

3) cf. nach Gottscheds Hinweis C. D. I. Teil, IV. Hauptstück (bes. § 17 ff.).

4) Poetik Kap. XIV.

Länge bringen.« Als Beispiel folgt der Iphigenienstoff. »Erst nachdem dies (der allgemeine Entwurf) geschehen ist, legt der Dichter die bestimmten Namen unter und dichtet Episodien«, die zur Sache gehören müssen . . . und kurz sind, wie sie im Epos langgedehnt sind. Zugleich aber fordert Aristoteles vom Dichter Begeisterung, Extase; beim Schaffen soll der Dichter die Leidenschaften seiner Geschöpfe mit durcherleben [1]). Davon ist bei Gottsched natürlich nicht die Rede.

Wie kommt aber Gottsched auf den »moralischen Lehrsatz« als Ausgangspunkt des dichterischen Schaffens? Seine antiken Vorbilder sind im Grunde doch anderer Meinung über Grundlagen und Ziele der Tragödie. Aristoteles sieht als einziges Ziel die »besondere Ergötzung« an: »Οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας, ἀλλὰ τὴν οἰκείαν« [2]). Diese »Ergötzung« besteht, wie schon erwähnt, in der Erregung von Furcht und Mitleid und der daraus entspringenden Katharsis; diese kommt allerdings der Auffassung von der erzieherischen Wirkung der Tragödie auf die Moral der Zuschauer ziemlich nahe, ist aber doch noch weit davon entfernt, Ausgangspunkt und Endabsicht des dichterischen Schaffens zu werden. Einen Anklang an den moralischen Zweck, nämlich das »Nützliche«, finden wir bei Horaz, das »Utile« dulci [3]), während Boileau, leichter geartet als Gottsched, nur das Schönheitsideal hervorhebt, um das sittliche zurücktreten zu lassen:

»Le secret est d'abord de plaire et de toucher,
»Inventez des ressorts qui puissent m'attacher.« [4])

---

1) Darum soll aber der Dichter durchaus nicht »Sklave seiner Affekte« sein, wie Reichel versteht; daß Gottsched nur von der Erfahrung als Schaffensquelle ausgeht, beweist nicht gerade viel dafür, daß erst er »den vollen Nachdruck auf die Empfindung« legt; daß »erst ihm die schöpferische Tätigkeit aus dem Herzen heraus das A und Z aller Poesie ist«, wie R. annimmt (p. 437; vgl. o.).

2) Poetik Kap. XIV.

3) Cf. C. D. I. Teil, IV. Hauptst. § 17 (II. Aufl.).

4) A. P. Ch. III, v. 25, 26. — (»Toucher et plaire.«) — Vgl. Arist.-Dac. Chap. VI, 13.

Auch die Gottsched bekannten großen französischen Dramatiker gehen in ihren theoretischen Äußerungen über die Tragödie hier nicht so weit, wie Gottsched. Corneille[1]) will auch das Nützliche mit dem Angenehmen verbunden wissen, gibt aber zu, daß Aristoteles nie vom Nutzen, sondern stets nur von der Ergötzung redet. Das Nützliche soll nur in der Form des Angenehmen im Drama auftreten. Somit tritt auch der große Corneille für die Moral im Gewande der Kunst ein. Racine[2]) verweist auf Boileaus Maxime und hält die Regeln des Aristoteles nur für Mittel zum Zweck, die Kunst sei Einfachheit, nur das Notwendige gehöre ins Drama. Dann wieder richtet Racine sich freilich recht gern nach Einzelheiten aus der »Poetik«, erwähnt wohlgefällig, daß die Heldin seiner »Phèdre« den Forderungen des Philosophen entspreche und rühmt anschließend den Alten nach, ihr Theater sei eine Schule der Tugend gewesen[3]): »Leur théâtre était une école où la vertu n'était pas moins bien enseignée que dans les écoles des philosophes.« Auch Voltaire[4]), der hier aber für Gottsched nicht in Betracht kommen kann, versteigt sich einmal zu dem Satze: »La véritable tragédie est l'école de la vertu; et la seule différence qui soit entre le théatre épuré et les livres de morale, c'est que l'instruction se trouve dans la tragédie tout en action« etc. Der gleichen Ansicht vom Theater der Alten als einer Schule der Tugend ist auch Dacier[5]).

Aus all diesen moralisierenden Betrachtungen atmet der gleiche Geist. Keiner aber stimmt mit Gottsched so überein, wie Le Bossu, auf den Waniek[6]) mit Recht verweist und der auch in dem mehrfach herangezogenen IV. Hauptstück des I.

---

1) Disc. de l'utilité et des parties du poëme dramatique.

2) in der Vorrede zur Berenice.

3) Préface de Phèdre.

4) Dissert. sur la Trag. Anc. et Mod. (1748!). Illème partie. Ausg. v. Garnier Frères S. 465. — Ausg. v. 1830. T. V. S. 491.

5) S. u. a. die Vorrede zu Arist. Poet. S. XXIII.

6) »Gottsched u. die deutsche Litt. seiner Zeit« Lpz. 97. S. 157.

Teils der Critischen Dichtkunst eine bedeutende Rolle spielt. Nach Gottscheds Lehre gelten ja, was die Fabel anlangt, die gleichen Gesetze für Drama und Epos, wie jene Zeit überhaupt nur eine Bedeutung des Wortes »Fabel« kannte und die Aesopische Lehrfabel mit der Fabel des Dramas und des Epos identificierte[1]). Zwar zeigt sich Gottsched über Le Bossus Definition der Fabel als einer »Rede, welche unter den Allegorien einer Handlung ihre Lehren verbirget und zur Besserung der Sitten ersonnen worden«, ziemlich unzufrieden, aber, wie auch Waniek ausführt, nur mit dem Wortlaut, während er doch den Geist der Le Bossuschen Auffassung auch hier sich zu eigen macht. Die Ähnlichkeit von Le Bossus Vorschrift für die Anfertigung einer Fabel vom »point de morale« aus mit Gottscheds »Rezept« ist unverkennbar[2]).

Die Unwichtigkeit der genauen historischen Wahrheit und der Namen für die Nebenpersonen des Dramas betont auch Aristoteles (Kap. IX).

§ 12. Daß für die Darstellung und Beurteilung des »Oedipus«, der hier zur Erläuterung einer allgemeinen tragischen Fabel wieder herangezogen und recht gewaltsam behandelt wird, Dacier maßgebend war, sahen wir schon[3]), und auch die Betonung der »Neugier« des Helden weist darauf hin[4]).

§ 13. Die Erbaulichkeit der Chorgesänge hob Gottsched gleichfalls schon früher[5]) hervor, und außer auf Horaz und Dacier

---

1) Cf. C. D. I. Teil, IV. Hauptst. §§ 21 ff. (II. Aufl.) — S. o. (IX) Hinweis auf Le Bossu; vgl. auch Dacier, P. d'Ar. XVIII Rem. 8. »Cette fable, qui fait le sujet de la Tragédie, n'est nullement differente des fables ordinaires, des fables d'Esope . . .«

2) Cf. Waniek. S. 157 u. Anm. 2. — Le Bossu Traité, Chap. VII. des I. Buches: Manière de faire une Fable. — Gegen den ersten Teil von Le Bossus Definition wendet sich auch Dacier (P. d'Ar. VI. Rem. 17).

3) s. o. § 5 gegen Ende.

4) Dacier, Anm. 11 zu chap. XIII. Plutarque seul pouvoit . . . Cf. auch Daciers Anm. zum Oedipus, 4. Scene des IV. Aktes p. 117.

5) s. o. § 4.

könnte er sich auch auf Racine mit seiner Vorrede zur Athalie und auf sein praktisches Beispiel in »Athalie« und »Esther« stützen.

§ 14. Aristoteles hält die Fabel für das Wichtigste in der Tragödie und allen anderen Bestandteilen, Charakterschilderung, Sprache, Reflexion gegenüber allein für ausschlaggebend bei der Beurteilung eines Dramas. Sie ist nach seinem berühmten Ausspruch gleichsam die Seele der Tragödie, und er begründet in sehr schöner und klarer Weise ihren Wert für das Drama aus dessen Wesen heraus[1]). Gottsched teilt diese Ansicht und verschiebt sie doch wieder leise, indem er recht bezeichnender Weise nicht die Wichtigkeit, sondern die Schwierigkeit[2]) des Aufbaus einer guten Fabel hervorhebt, und indem er eine ganz unaristotelische Begründung anhängt: die Befolgung der drei Einheiten.

Die drei Einheiten. § 15—18. An diesen Punkte entfernt sich Gottsched am weitesten von Aristoteles, um in desto innigere Beziehungen zu den Franzosen zu treten.

Handlung. § 15. Die erste der drei Einheiten, die der Handlung, findet sich allerdings noch bei Aristoteles selbst ausgesprochen[3]), und sie ist ja auch im Wesen des Kunstwerks begründet. Gottsched erkennt dies in seiner Weise an: »Die ganze Fabel hat nur eine Hauptabsicht; nemlich einen moralischen Satz: also muß sie auch nur eine Haupthandlung haben . . . .«

Diese Begründung der Einheit der Handlung aus der Einheit der Idee — wenn man es[4]) bei Gottsched so nennen darf — findet sich bei keinem seiner französischen Vorgänger. Corneille[5]) lehnt sich hier noch ziemlich eng an Aristoteles an, wenn er den Satz von der einheitlich geschlossenen, voll-

---

1) Poetik Kap. VI. Abs. 15 u. 10 bei Dacier.

2) Die allerdings auch von Aristoteles etwas weiter unten erwähnt wird, aber nur zum Belege des Vorigen.

3) Kap. 8.

4) mit Waniek (S. 116).

5) Disc. des Trois Unités. S. 98 ff.

ständigen Handlung einfach auf den Aufbau der Geschehnisse, auf das Sinken und Fallen der Handlung, die keine Lücken lassen darf, deutet. Dacier[1]), Le Bossu[2]), Boileau[3]) stimmen mit Aristoteles in der Verurteilung der Verfasser von poetischen Biographien überein, da die Einheit des Helden noch keine Einheit der Handlung bedinge. Voltaire[4]) bemerkt ganz treffend und nüchtern, der menschliche Geist könne nur schwer mehr als eine Handlung auf einmal fassen. Ähnlich weist d'Aubignac[5]) darauf hin, daß das Drama eben nur als einheitliches Kunstwerk wirken könne, wie auch ein Gemälde nur eine Handlung darstellen könne. Am kürzesten faßt Boileau seine Ansicht über die Einheit der Handlung und die beiden übrigen Einheiten zusammen:

»Mais nous, que la raison à ses règles engage,
»Nous voulons qu'avec art l'action se ménage;
»Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
»Tienne jusqu'à la fin le théatre rempli.« [6])

Zeit. § 16. Zahlreicher sind dann die Berührungspunkte mit den Franzosen bei der Einheit der Zeit. Aristoteles sagt nur, die Tragödie möge nicht mehr, oder nur wenig mehr, als einen Umlauf der Sonne, also einen Tag dauern. Die Unwahrscheinlichkeit einer längeren Dauer erweist Gottsched nach Boileaus Vorgang an jenen spanischen Tragödien, deren Held in den verschiedenen Aufzügen in allen Lebensaltern auftritt:

»Là, souvent le héros d'un spectacle grossier,
»Enfant au premier acte, est barbon au dernier [7]).«

Der Tadel des Shakespeareschen »Cäsar« in der dritten und

1) Anm. 1 u. f. zu chap. VIII.
2) s. o. IX. Hptst.
3) Chant III, v. 39 ff.; cf. beim Epos v. 253 ff. — s. u.
4) Préf. d'Oedipe: Lettre au Père Porée. Des trois Unités S. 9 (Ausg. v. 1830 II. S. 54).
5) Prat. du Théatre, Liv. II, Chap. III S. 72.
6) Chant III v. 43.
7) Chap. III v. 39, 40.

vierten Auflage dürfte hier wie an anderen Stellen auf den Vorgang Voltaires[1]) zurückzuführen sein.

Den Gipfel Gottschedscher Plattheit und Phantasiearmut aber stellt die nun folgende Begründung jener Vorschrift vor: ». . . wie ist es wahrscheinlich, daß man es auf der Schaubühne etliche Male Abend werden sieht; und doch selbst, ohne zu essen oder zu trinken, oder zu schlafen immer auf einer Stelle sitzen bleibt? Die besten Fabeln sind also diejenigen, die nicht mehr Zeit nöthig gehabt hätten, wirklich zu geschehen, als sie zur Vorstellung brauchen; das ist etwa drey oder vier
§ 17. Stunden . . . . Es müssen aber diese Stunden bey Tage und nicht bey Nacht seyn, weil diese zum Schlafen bestimmt ist« u. s. w.

Wenn Gottsched sich hier auf den Standpunkt eines ganz phantasielosen Zuschauers stellt, der sich eigentlich auch darüber beschweren könnte, daß das Drama von alten Zeiten und längst gestorbenen Personen handelt und in Rom und nicht in Leipzig spielt, so steht er mit dieser Auffassung keineswegs allein da; vielmehr teilen sie alle seine französischen Vorgänger. Dacier sagt mit denselben Worten wie Gottsched: »Il est certain que les pièces les plus parfaites sont celles dont l'action, ne demande pas plus de tems que la representation, comme sont les pièces de Sophocle.« Es folgt noch die Festsetzung einer äußersten Grenze — wie bei Gottsched — die der Dichter nicht überschreiten darf, »sans blesser la vraisemblance[2]).« Auch dürfte der Tadel des Corneilleschen Cid aus Daciers Sinne heraus gesprochen sein, der sich mehrfach (u. a. Anm. 3 zu XIII) ähnlich äußert. Bei Corneille[3]) findet sich für die gleiche Ansicht eine weitaus geschickter gefaßte Begründung (nach dem Horazischen »Ut pictura poesis«): Das Drama umfasse möglichst nur soviel Zeit, als seine Vorstellung verlangt, wie ein Bild seinem Ori-

1) Des trois Unités. S. 11.
2) Anm. 21 zu cap. V.
3) Disc. des trois Unités S. 113.

ginale möglichst gleichkommen soll [1]). »La représentation dure deux heures et ressembleroit parfaitement, si l'action qu'elle représente n'en demandoit pas davantage pour sa réalité.« Allerdings sind bei dieser Parallele Raum und Zeit, Proportion und Dimension in bedenklicher Weise zusammengeworfen. Eine gewisse innere Begründung findet der an sich nicht ganz einwandfreie Vergleich in der Auffassung der Franzosen vom Drama als dem Bilde der menschlichen Handlungen. — Doch läßt Corneille dem Dichter jede anständige Freiheit, vermutlich weil er, wie auch Gottsched strafend erwähnt, selbst gern gegen die »Regeln« gesündigt hat. Doch sollen die längeren Zeiten in die Zwischenakte fallen, die Akte selbst aber sollen nur soviel Zeit enthalten, wie ihre Vorstellung braucht, damit zwischen den einzelnen Szenen kein Zwischenraum entsteht, — und mit dieser Begründung verrät der große Dramatiker eine viel tiefere Kenntnis des Theaters und einen viel gesunderen praktischen Sinn, als alle Theoretiker, die mit allen gelehrten Mitteln für die »Einheiten« stritten. Racine ist hier, wie überall in der Theorie, reserviert, er hält an den Regeln fest, schon weil er sie zur strengen Geschlossenheit der Handlung für unerläßlich hält, meint aber, wie schon oben bemerkt [2]), im Übrigen mit Boileau, die Hauptsache sei, daß das Dichtwerk rühre und gefalle. Voltaire schließt sich an Corneille an. Er meint in jenem allerdings erst 1741 veröffentlichten Brief an den P. Porée, der somit wenigstens für die ersten Auflagen der »Critischen Dichtkunst« nicht in Betracht kommt: »Le spectateur n'est que trois heures à la comédie; il ne faut donc pas que l'action dure plus de trois heures«. Noch ein anderer Schriftsteller muß erwähnt werden, der nach Gottscheds eigener Aussage wenigstens für die erste Auflage nicht in Betracht kommt, der aber eine derartige Geistesverwandtschaft [3]) mit ihm zeigt, daß man fast an

1) Horaz: »Ficta voluptatis causa sint proxima veris.« A. P. v. 338.

2) s. o. § 11.

3) Dies scheint auch Braitmaier sagen zu wollen, wenn er d'Aubignac einen französischen Gottsched nennt.

mehr als einen bloßen Zufall glauben könnte: Hédelin d'Aubignac. Er weist darauf hin, daß die Tragödie doch am Tage spielen und enden solle, denn die Nacht sei naturgemäß zum Schlafen bestimmt, was die meisten Staaten durch Anstellung von Nachtwachen bekundeten, die für die Ruhe zu sorgen hätten[1]): »Or nous ne voyons point que regulièrement les hommes agissent devant le Jour, ni qu'ils portent leur occupations au delà; d'ou vient que dans tous les Etats il y a des magistrats établis pour reprimer ceux qui vaguent la nuit, naturellement destinée pour le repos.« . . . »weil diese zum Schlafen bestimmt ist.« Auch die Gottschedsche Begründung der Unwahrscheinlichkeit einer längeren Dauer aus den natürlichen Bedürfnissen der Zuschauer heraus (»Oder wie ist es wahrscheinlich, daß man es auf der Schaubühne etlichemal Abend werden sieht; und doch selbst, ohne zu essen oder zu trinken, oder zu schlafen, immer auf einer Stelle sitzen bleibt?«) findet sich in ähnlicher Weise, nur mit Anwendung auf die Darsteller bei Hédelin d'Aubignac[2]), der auch hier schließlich in der Phantasielosigkeit noch weiter geht als Gottsched.

Ort. § 18. Die Einheit des Ortes ergibt sich mit einer gewissen Notwendigkeit aus den Gründen für die Einheit der Zeit. Die Verwechslung des idealen und realen Schauplatzes, die den Schauspieler denselben Bedingungen unterliegen läßt, wie den Zuschauer, wirkt auch hier ausschlaggebend. »Die Zuschauer bleiben auf einer Stelle sitzen; folglich müssen auch die spielenden Personen alle auf einem Platze bleiben . . .« Das Beispiel des Oedipus deutet wieder auf Dacier hin, ebenso der Hinweis auf den Unterschied zwischen den modernen und antiken Schauplätzen, von dem Dacier bei Gelegenheit des Chors[3]) sprach. Doch finden sich auch sonst reiche Belege für Gottscheds Meinung. Gerade die Regel von der Einheit des Ortes ist ja die ausschließlich eigene Erfindung der Franzosen; d'Au-

1) P. du Th. S 109.
2) P. du Th. S. 110.
3) s. o. § 7.

bignac[1]) und Corneille[2]) bekunden selbst einstimmig, daß weder Aristoteles noch Horaz etwas davon wissen. D'Aubignac geht auch hier noch viel weiter als Gottsched und gerät durch die allzu weit getriebene Forderung des Wahrscheinlichkeitsprinzips, der »Vraisemblance«, in wahre Abgründe der Phantasielosigkeit.

Corneille[3]) meint im Anschlusse an die Einheit der Zeit: »Je souhaiterois pour ne point gêner du tout le spectateur, que ce qu'on fait représenter devant lui en deux heures ... se pût passer en effet en deux heures et que ce qu'on lui fait voir sur un théâtre qui ne change point, pût s'arrêter dans une chambre ou dans une salle ...« Wenn das aber nicht ganz durchführbar ist, wie beim Cid und Cinna, soll man wenigstens nach Möglichkeit die Dekorationen beibehalten, um den Zuschauer über diese Schwäche des Stücks hinwegzutäuschen. Am besten ist aber immer ein neutraler Ort, auf dem sich alle Personen zwanglos treffen können. Gottsched macht den gleichen Vorschlag: »... sie stellen uns auch einen großen Audienzsaal vor, darinn vielerley Personen auftreten können.«

Racine äußert sich auch hierüber nicht eingehend, doch hat er, z. B. in der »Esther«, die Einheit des Ortes auch nicht zu streng gewahrt. Sonst ist ihm keine eigentliche Ausnahme nachzuweisen. In der »Athalie« öffnet sich allerdings in der Schlußscene die Bühne — auch diesen Fall bespricht Gottsched — aber Berenice, Bajazet und die meisten anderen Stücke spielen an solchen neutralen Orten. Voltaire[4]) geht hier von einer etwas tieferen Voraussetzung aus, die aber doch nicht recht stichhaltig ist; daß nämlich dieselbe Handlung nicht an verschiedenen Orten spielen könne. Man könne unmöglich im ersten Akt in Griechenland, im zweiten schon in Persien sein. Das stimmt allerdings, wenn man die Einheit der Zeit schon stillschweigend voraussetzt. Dann kann man allerdings,

1) P. du Th. S. 87.
2) Disc. des trois Unités. S. 117.
3) Disc. des trois Unités. S. 117 ff.
4) Des trois Unités. S. 9.

wie Corneille sagt, das gleiche Drama nicht in Paris und Rouen spielen lassen. Aber Voltaire redet von der Einheit der Zeit erst an dritter Stelle und folgert sie aus den ersten beiden und läßt sich somit einen Trugschluß zu schulden kommen.

Nicht nur hier, überall, wo die »Regeln« aufgestellt und begründet werden, stoßen wir auf Irrtümer, absichtliche und unabsichtliche Mißverständnisse und Umdeutungen, um von der Nüchternheit und Plattheit der ganzen Auffassung zu schweigen. Molière, der in der »Kritik der Frauenschule« einen kräftigen Ausfall gegen die Tyrannei der Regeln unternimmt, indem er sie lediglich durch den gesunden Menschenverstand gegeben und auch begrenzt erklärt, hat vom Geist der Antike wohl mehr verstanden, als alle gelehrten Commentatoren und Umdeuter des Aristoteles, denen Gottsched nacheifert.

Zu den Anhängern der vollkommenen Illusion des Zuschauers gehört auch Fontenelle, der aber in den von Gottsched übersetzten Betrachtungen über die Dichtkunst[1]) von den Regeln nicht viel anderes zu sagen weiß, als sein großer Oheim Corneille, der aber doch erwähnt werden muß, weil auch er für Gottsched in Betracht kommen kann.

zu § 18. Der Zusatz der dritten Auflage, in dem Gottsched von einem bizarren Einfall eines italienischen Dichters berichtet, entstammt Riccobonis: »Dissertation sur la Tragédie Moderne«[2]): »... Claveret .. a prétendu se sauver de cette faute en mettant au bas des noms des Acteurs de sa Tragédie de ravissement de Proserpina ces propres paroles. La Scène est au Ciel, en la Sicile, et aux Enfers, où l'imagination du Lecteur se peut representer une certaine espèce d'unité de lieu, les concevant comme une ligne perpendiculaire du ciel aux enfers.« Es ist zu bedauern, daß Gottsched nicht sonst von Riccoboni für seine Theorie des Tragischen mehr übernommen hat, der die Fehler der Franzosen z. T. sehr gut überblickt und fest-

1) Über die Einheit der Zeit und des Orts cf. § 66.
2) Histoire du Theatre Italien. Paris 1728. S. 282.

gestellt hat. Er kämpft z. B. zugunsten der Wahrscheinlichkeit gegen die unbedingte Einheit des Ortes.

Die Einteilung der Fabeln in einfache und verwickelte stammt von Aristoteles[1]). Sie werden unterschieden durch das Fehlen oder das Vorhandensein von Glückswechsel und Personenerkennung. Vom Knoten sagt Aristoteles[2]): »Jede Tragödie zerfällt in Schürzung und Lösung (un noeud et un denouëment). Was außerhalb des Stückes liegt, sowie oft auch (même) Teile des Stückes selbst bilden die Schürzung, das Übrige die Lösung. Schürzung nenne ich alles von Anfang an bis zu dem Teile, der die Grenze bildet für Übergang aus Unglück zu Glück und umgekehrt. Lösung nenne ich den Teil vom Anfang dieses Überganges bis zum Schluß«. Gottsched verlegt nun den Beginn der Lösung unmittelbar ans Ende des Dramas, was Aristoteles an der obigen Stelle durchaus nicht zu beabsichtigen scheint. Wohl aber äußert Dacier[3]) die Meinung, es sei viel schöner, wenn die Lösung erst ganz spät, am besten im letzten Auftritt, erfolge, denn der Rest wirke notwendigerweise ermüdend. Es scheint fast, als hätte Dacier etwas anderes im Auge gehabt, als Aristoteles. Während dieser anscheinend die Lösung, d. h. den Sturz des Helden aus Glück ins Unglück für die eigentliche Handlung des Dramas hält und die Schürzung eher für die Vorbereitung hierzu, versteht jener unter der Lösung die eigentliche Schlußkatastrophe, die doch nur das lange vorbereitete Werk des Schicksals krönt. § 19.

Die Schilderung der Intrigue, bei der Gottsched besonderen Wert auf die »verwirrten« Händel legt, gemahnt an Boileau:

»Que le trouble, toujours croissant de scène en scène
»A son comble arrivé, se debrouille sans peine.
»L'esprit ne se sent point plus vivement frappé,

1) Kap. 10.
2) Kap. 18, bei Dacier XIX.
3) Anm. 2 zu chap. XIX. Vgl. auch Corneille S. 48.

»Que lorsqu'en un sujet d'intrigue enveloppé
»D'un secret tout à coup la vérité connue
»Change tout, donne à tout une face imprévue«.

Das »unvermuthete« und so desto wuchtigere Auftreten des Glückswechsels lobt auch Dacier, der sogar den Text des Aristoteles in diesem Sinne, und auch mit einem gewissen Recht, ergänzt hat und dies folgendermaßen begründet: »car il est certain que les Péripeties les moins attenduës et les plus surprenantes, sont les plus belles, pourvu qu'elles soient ou necessaires ou vraisemblables« [1]).

In der Wahl seiner Beispiele, zu denen sich in der dritten Auflage noch hier wie an anderen Stellen sein Cato gesellt, ist Gottsched nicht sehr glücklich gewesen. Denn für die zweite Art der Fabeln — die »verworrene« (oder verwickelte), denn die anderen bei Aristoteles [2]) gegebenen Arten der Fabeln erwähnt er überhaupt nicht, vielleicht weil er nichts damit anzufangen wußte, vielleicht auch, weil Dacier sie für bloße Unterarten erklärte, — führt er Dramen an, die, wie Aristoteles sagt [3]), eine doppelte Fabel haben, d. h. bei denen ein doppelter Glückswechsel, somit eine doppelte Handlung, stattfindet, und die der Philosoph aus diesem Grunde verurteilt, während er die eigentliche »verwickelte« Fabel am höchsten stellt [4]). Gottsched scheint beide zu verwechseln. Gerade die Elektra wird auch von Dacier in der Anmerkung (13) als ein solches Stück mit doppelter Katastrophe (glücklich für die Guten, verhängnisvoll für die Bösen) tadelnd erwähnt.

Dagegen unterscheidet Brumoy tatsächlich die beiden Arten der Fabel, die Gottsched nach seinen Beispielen eigentlich anführen mußte. Brumoy zählt zunächst drei Arten des einfachen Glückswechsels auf und fährt dann fort: »De plus,

1) Anm. 1 zu chap. XI.
2) Chap. XIX und Anm. 5.
3) Chap. XIII. 6 u. 9. — Anm. 13.
4) Ebenda 2.

l'action peut être disposée de manière que de deux sortes de personnages, les uns criminels et les autres vertueux, ceux ci et ceux la renversant la balance, reçoivent à la fin le prix dû à la vertu et au crime, les uns la punition, les autres la récompense. Je croirois volontiers que c'est en ce dernier cas qu'on peut appeller l'action composée, au lieu qu'elle paroit simple dans les trois premiers«. Aber wenn hier auch die bei Gottsched nur zu supponierende Unterscheidung scharf heraustritt, so fehlt doch andererseits die Bevorzugung der zweiten Art, wie sie bei Gottsched offenbar vorhanden ist.

Charaktere. § 20. § 21.

Bei den Charakteren will Gottsched nur das im IX. Hauptstück [1]) Gesagte wiederholen. Er darf sich diese Freiheit nehmen, da schon Aristoteles dem Drama wie dem Epos die gleichen Charaktere vorschrieb [2]). So fügt Gottsched auch nichts Wesentliches hinzu, sondern begnügt sich vorzugsweise mit einigen Umstellungen. Daß er sich über die Aristotelisch-Horazischen Forderungen an die Charaktere nicht recht klar geworden ist, beweist seine Art, sie durcheinander zu wirren. Es ergaben sich, wie wir oben (IX. Hauptst.) gesehen haben, für alle Arten von Charakteren zwei Hauptforderungen, die des Kennzeichnenden und der Konsequenz, ferner für die nach einem sagenhaften oder historischen Vorbild gebildeten Charaktere die Forderung der Ähnlichkeit, für die frei erfundenen die Forderung der Angemessenheit.

Gottsched folgt im großen und ganzen diesem auch bei Dacier vorgezeichneten Gedankengange und bringt sämtliche Forderungen; als Beleg aber für die Forderung der Angemessenheit frei erfundener Charaktere bringt er die Horazischen Verse über die Forderung der Konsequenz, für die Gottsched, wie wir oben sahen, überhaupt eine besondere Vorliebe beweist. Auch beim Epos belegte er sie mit einem unpassenden Beispiel, nämlich den Horazversen über Ähnlichkeit und Ange-

1) Vgl. IX. Hptst. § 35—37.
2) Ar. cap. V.

messenheit; und wir sahen dort, daß seine Erörterung schließlich einzig auf die Konsequenz hinaus lief. Auch hier hebt er hervor, daß ein »widersprechender Charakter . . . in der
§ 22. Natur nicht (1. Aufl. »leicht«) vorkömmt.« Auch das Zugeständnis in der Charakterisierung der Nebenpersonen finden sich im IX. Hauptstücke (s. o.). Die Beispiele sind natürlich, wie dort dem Epos, hier dem französischen Drama entnommen. Die Einschiebungen der IV. Auflage sind unwesentlich und hauptsächlich erläuternder Art. Im Übrigen sei hier nochmals auf die Zusammenstellung von Gottscheds Gewährsmännern im vorhergehenden Kapitel verwiesen.

Schreibart. Auch über die Schlußabschnitte können wir uns kürzer
§ 23. fassen. Die Schreibart ist in der Tragödie die gleiche wie im Epos, wenn dort die Personen selbst reden. Den Personen entsprechend sei ihre Sprechweise edel und nicht gemeiner Art (»Magnumque loqui nitique cothurno«), dabei trotz aller Leidenschaftlichkeit durch die Regeln der Wahrscheinlichkeit zu einer »vernünftigen hohen Art des Ausdruck« gemäßigt, wie auch Aristoteles angibt: λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι (Netteté et Nobelesse. Dac.). Die Extreme, Schwulst und Ge-
§ 24. meinheit in der Sprache, werden mit Horaz getadelt, der auch bei der weiteren Polemik gegen den »Phöbus«, die sich natürlich hauptsächlich gegen Lohenstein richtet, als Autorität herangezogen wird. Die Forderungen der Schlichtheit im Schmerz und der genauen Beobachtung der menschlichen Leidenschaften, die allein eine echte Rührung erwecken kann, werden mit den betreffenden Versen der Ars poetica belegt, und besonders aus einigen Wendungen der Gottschedschen Übersetzung geht das nahe Verhältnis evident hervor [1]). Für die Echtheit der Rührung schon in der künstlerischen Nachahmung tritt auch Boileau ein:

»Il faut dans la douleur que vous vous abaissiez

1) Nach Gottscheds Zählung (in der II. Aufl.) v. 130 ff. und v. 447 ff.

»Pour me tirer des pleurs il faut que vous pleuriez
»Ces grands mots dont alors l'acteur emplit sa bouche
»Ne partent pas d'un coeur que sa misère touche«.

Daß auch Boileau als »beste allgemeine Regel« für die Darstellung der menschlichen Leidenschaften das Studium der Natur empfiehlt, ist selbstverständlich:

»Que la nature donc soit votre étude unique«.

So lehrt auch er, daß der Schmerz in der Kunst wie im Leben nicht geschraubt spricht:

»L'abattement s'explique en des termes moins fiers«.

Und auch die Gelehrsamkeit auf der Bühne dünkt ihn verwerflich:

»En vain vous étalez une scène scavante«.

Auch Dacier zieht, da ihm Aristoteles zu wenig über die Diktion sagt, den Horaz heran und zwar mit zwei Versen, die Gottsched (s. o. Anmerk.) wohl auch im Sinne gehabt haben mag. Auch die anderen Aussprüche des Horaz, über echte Rührung und ihre Kraft, führt er an und vergleicht sie mit Aristoteles Ausführungen über dasselbe Thema. Aber er faßt die Forderung mit Aristoteles wesentlich tiefer, als Gottsched, der Dichter soll nicht nur den Affekt lebensvoll nachahmen und darstellen, sondern er soll ihn selbst durchleben. Seine eigene Erregung soll sich durch seine Personen den Zuhörern mitteilen [1]). Gottsched faßt den ganzen Vorgang des dichterischen Schaffens wesentlich kälter, wenn auch objektiver auf; von dem Gemütszustande des Dichters schreibt er kein Wort, nur seine Beobachtungsgabe, sein Nachahmungstalent scheinen ihm erwähnenswert.

§ 25. Den von Gottsched bei der Verwerfung der Gleichnisse [2]) hervorgehobenen Unterschied zwischen epischem und dramati-

1) Aristot. Chap. XVIII. Rem. 4—7.

2) Die sich besonders auch bei St. Evremond findet (Oeuvr. mêlées III. Paris 1693 De la vraye et de la fausse beauté des Ouvrages d'Esprit S. 119.)

schem Stil betont auch Corneille[1]): »Le langage doit être net, les figures placées à propos et diversifiées, et la versification aisée et élevée audessus de la prose, mais non jusqu'à l'enflure du poème épique puisque ceux que le poëte fait parler ne sont pas des poëtes.«

Auch die kleine Abhandlung Fénelons, die Gottsched der »Deutschen Schaubühne« vorangesetzt hat, ist ersichtlich benutzt. Fénelon kämpft besonders gegen die Unnatur im Affekt bei den französischen Klassikern und beruft sich ebenfalls mehrfach auf Horaz.

Ganz klar ist es nicht, was Gottsched eigentlich von der Schreibart verlangt, denn es findet sich ein gewisser Widerspruch in seinen Ausführungen, wenn er einmal von seinen Helden erwartet, daß sie sich zumal unter dem Ansturm der gewaltigsten Affekte »auf eine edlere Art als der gemeine Pöbel« ausdrücken, und wenn er anderseits zugibt, daß sie gerade von der Leidenschaft übermeistert »ihres hohen Standes fast vergessen, und werden wie andre Menschen«; allerdings könnte man ja annehmen, daß Gottsched noch immer zwischen den »andern Menschen« und dem »gemeinen Pöbel« einen Unterschied lassen will. Jedenfalls wird gegenüber einem erstarrten Manierismus ein ganz gesundes Prinzip einer natur- und dabei stilgemäßen Biegungsfähigkeit hochgehalten, wie es Boileau in die Worte zusammenfaßt:

»Que tantôt il s'élève et tantôt s'humilie«.

Betreffs weiterer prinzipieller Ausführungen verweist Gottsched selbst auf den ersten Teil seines Werkes. Dort finden sich auch Hinweise auf Longin und andere Führer zur »wahren Hoheit der Schreibart«; erwähnenswert ist dort auch noch der Hinweis auf Bodmers Tadel des Lohenstein. Die bekannten Angriffe auf den »Cäsar« in der III. Auflage dürften auf Voltaires Vorgang[2]) zurückzuführen sein.

---

1) Discours de l'utilité et des parties du poëme dramatique S. 40.
2) s. o. § 16.

Musik. § 26.

Über die Rolle der Musik als »einer der besten Zierrathen« [1]) der antiken Tragödie, besonders auch über die Theaterpanik in der Vorstellung der »Eumeniden« des Euripides, die eine Einschränkung des Chorpersonals veranlaßte, berichtet auch Dacier; sein Bericht über den verhängnisvollen Zwischenfall lautet folgendermaßen: »Cette nombreuse troupe de Furies qui composoit le choeur, fit si grand peur aux enfans et à la plûpart des femmes grosses, que les premiers en moururent et celles-ci se blesserent sur le champ. Le Magistrat pour prévenir un tel desordre, ordonna qu'à l'avenir le choeur, qui étoit de cinquante personnes ne seroit de quinze tout au plus.« Die Ähnlichkeit von Gottscheds und Daciers Schilderung ist also ziemlich groß, doch scheint diese Anekdote ziemlich verbreitet gewesen zu sein [2]).

Daß an Stelle der antiken Chöre im modernen Drama die sinnstörende Zwischenaktsmusik getreten ist [3]), berichtet auch Boileau:

»Le violon tint lieu de choeur et de musique«,

um dann in der Anmerkung auf Racines Versuch einer Wiedereinführung des Chors zu verweisen. Daß dieser zielbewußt auf die Alten zurückgriff und mit seinem Versuch eben das beabsichtigte, was Gottsched vorschlägt: nämlich den Zusammenhang zwischen den einzelnen Akten durch moralische Betrachtungen herzustellen, geht aus folgendem Satz in der Vorrede zur Athalie hervor: »J'ai aussi essayé d'imiter des anciens cette continuité d'action qui fait que leur théâtre ne demeure

1) ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων. Ar. Poet. c. VI Schluß.

2) Vgl. u. a. Brumoy S. 110.

3) Übrigens polemisiert bereits Aristoteles gegen eine Entartung der Chorlieder in zusammenhanglose Gesangseinlagen. Vgl. hierzu auch die schon oben erwähnte Anmerkung Daciers (chap. XIX. Rem. 21) die sich außer durch die Horazische Parallelstelle vor allem durch die Polemik gegen Corneille, der für die Zwischenaktsmusik als wirksames Erholungsmittel (Disc. des trois Unités S. 108) eintritt, auszeichnet.

jamais vide, les intervalles des actes n'étant marqués que par des hymnes et par des moralités du choeur qui ont rapport à ce qui se passe.«

Maschinen. § 27. Die »Maschinen«, die Göttererscheinungen, sind nur im Notfall zu gestatten, weil das Drama menschliche und nicht göttliche Handlungen nachahmt, und haben nur in der Darstellung ferner mythologischer Zeiten eine gewisse innere Berechtigung.

Aristoteles ist strenger, er gestattet die Maschinen nur für Ereignisse, die außerhalb der eigentlichen Handlung liegen, in Fällen, wo menschliches Wissen versagt, wie beim Auflösen alter Rätsel oder bei Prophezeiungen. Doch sollen solche Unwahrscheinlichkeiten im eigentlichen Verlauf des Dramas vermieden werden. Dacier[1]) aber erklärt Aristoteles für zu streng und gestattet, wie nach ihm Gottsched, dem Dichter, sich in unlöslichen Konflikten durch göttlichen Beistand zu helfen. Beide citieren den Ausspruch des Horaz:

»Nec deus intersit, nisi dignus vindice nodus
»Inciderit.«

Racine seinerseits meint in der Vorrede zur Iphigenie zur Entschuldigung dafür, daß seine Heldin am Leben bleibt, die Lösung durch Maschinen (oder Verwandlung) sei dem modernen Empfinden unglaubhaft.

Gottsched sieht auch ein, daß eine solche Lösung eigentlich recht wohlfeil ist und hebt ihre Seltenheit hervor; und wenn er meint: »Es ist nehmlich keine Kunst, durch einen unmittelbaren Beystand des Himmels und durch Wunderwerke eine Fabel glücklich auszuführen«, so ist er ganz einer Meinung mit Corneille: »La machine n'a pas plus d'adresse quand elle ne sert qu'à faire descendre un Dieu pour accommoder toutes choses« [2]). § 28.

Gottscheds Polemik gegen die unglaubwürdigen »Zaubereyen, welche man die Maschinen der neuern Zeiten nennen

1) Chap. XVI. Rem. 19.
2) Disc. des trois unités S. 106.

könnte« und die in der II. bis IV. Auflage dafür angeführten Beispiele aus Gryphius Dramen, aus der »Cleopatra« eines Italieners und aus dem »Cäsar« können wir hier übergehen.

Technischer Apparat. § 29.

Auch über die Dekoration weiß er wenig zu sagen, er betont nochmals die Einheit des dargestellten Ortes, der wohl in verschiedenen Tragödien, aber nicht in den einzelnen Akten einer Tragödie verschieden sein darf. Die Dekoration ist aber Sache des Theatermeisters und nicht des Dichters. Auch Aristoteles weist die Sorge für die Herstellung der Scenerie dem Theatermeister, nicht dem Dichter zu. (Schluß von Kap. VI.)

§ 30.

Einen sehr gesunden Naturalismus bekundet Gottsched in der Forderung des Studiums und der strengen Beobachtung der Zeittracht gegenüber der Gepflogenheit, die alten Römer mit Federhüten und Staatsperücken darzustellen. In der III. Auflage wird der Hinweis auf die Unsinnigkeit des modernen Kostüms noch verstärkt. — Vorgänger hierbei waren ihm der Spectator und Riccoboni. Der erstere spottet über den lächerlichen Aufzug der französischen Opernhelden, über die griechischen Flußgötter in Federhut, Perrücke und mit roten Strümpfen. Der Italiener aber spottet: »Ces poètes, aiant donné aux Grecs et aux Romains les sentiments Français, ont aussi crû leur devoir donner jusqu'à la civilisation Française, c'est pourquoi on voit sur la tête d'Achille et de César un chapeau avec un bouquet de plume . . .« (S. 316)[1]).

§ 31.

Für den Vortrag des Schauspielers verweist Gottsched selbst auf einen Traktat des le Faucher, von der II. Auflage ab auch auf Riccoboni (in der IV. auch auf dessen Sohn) und d'Aubignac und von Anbeginn auf Horaz, dessen Verse über Zusammenhang, Bedeutung und Ursprung wahrer Empfindung und naturgetreuer Wiedergabe er citiert. Aristoteles[2]) verlangte, wie wir oben sahen, bereits für den Dichter alles, was Gott-

1) Reichel irrt also mit seiner Vermutung, daß G. hier »überhaupt zum ersten Male, ganz aus eigenem Nachdenken« geflossene Anweisungen gibt. (»Gottsched« p. 541).

2) (P. d'Arist. (Dacier) ch. XVIII 3.)

sched dem Schauspieler überläßt, also auch Gesten und Mienenspiel.

Das Lob der Neuberschen Truppe fehlt begreiflicherweise in der III. und IV. Auflage.

§ 32. Zum Schlusse wird noch auf die »Liaison des Scènes« hingewiesen, die Forderung der Franzosen, daß die Bühne während des Aktes nie ganz leer sein soll.

Außer dem von Gottsched citierten Boileau wäre hier noch Corneille zu nennen, der allerdings die Verbindung der Auftritte nicht für eine eigentliche Regel, sondern nur für einen großen Schmuck des Dichtwerkes hält, da darin der Zusammenhang der Handlung auch durch den Zusammenhang der Vorstellung hergestellt würde [1]).

Der abschließende Hinweis auf andere Theoretiker des Tragischen, der einem allerdings recht spärlichen Quellenverzeichnis gleichkommt, ist in der II. Auflage durch das Hinzutreten von d'Aubignac, Brumoy und Riccoboni bereichert worden, ohne daß durch diese Schriftsteller, wie wir gesehen haben, irgend eine wesentliche Wandlung in Gottscheds dramatischen Anschauungen hervorgerufen würde. Auch die III. Auflage verrät nichts davon, bietet also für die Quellenkunde nichts Neues. Neu sind nur außer Kleinigkeiten die erwähnten wiederholten Angriffe auf den »Cäsar« und vereinzelte Spuren der literarischen Kämpfe, die eine gewisse Nervosität bei Gottsched zeitigen, wie sie sich besonders in seinen gelegentlichen polemischen Ausfällen (S. 721, 722) und in seinem Selbstlob (betreff des Cato) äußert. Die IV. Auflage bringt ebenfalls keine wesentlichen Änderungen; einige Unklarheiten sind beseitigt. Neu ist der angehängte § 33, worin das Fehlen des gewohnten historischen Rückblicks entschuldigt und auf entsprechende Werke hingewiesen wird.

1) Disc. des trois Unités S. 101. — Eingehende Betrachtungen über die Liaison des Scènes finden sich auch bei d'Aubignac (S. 222 ff.).

11. Hauptstück. Von Comödien oder Lustspielen.

Bei seiner Darstellung über die Comödie, die im Wesentlichen an die Tragödie anknüpft, gibt Gottsched eine ganze Reihe von Gewährsmännern an, Autoren verschiedener Völker. Obenan stehen natürlich Aristoteles und, da dieser nicht viel über die Comödie berichtet, besonders Horaz. Es folgen St. Evremond, Boileau und einige englische Schriftsteller, dazu kommen in den späteren Auflagen noch Brumoy, d'Aubignac, Riccoboni und Muratori, ferner Fénelon, der aber schon in der ersten Auflage stark benutzt ist, Voltaire, der Père Porée und verschiedene Abhandlungen in den Memoiren der Academie des Inscriptions et Belles Lettres.

Ersichtlich sucht Gottsched in der ziemlich flüchtig geschriebenen Abhandlung mit der Menge und der Berühmtheit seiner Gewährsmänner vielfach nur zu paradieren, ohne sie wesentlich zu benutzen, wenigstens finden sich die meisten neuen Hinweise der späteren Auflagen ziemlich unvermittelt in dem sonst unverändert gebliebenen Text. Außer einigen neuen Beispielen findet sich eine wirkliche Änderung nur in seiner Ansicht von der italienischen Comödie, die später nicht mehr, wie in der ersten Auflage, ohne weiteres verworfen, sondern milder beurteilt wird, weil sie erst nach und nach so schlecht geworden sei. Das ist zurückzuführen auf Riccobonis Versuch einer Ehrenrettung der italienischen Comödie, deren Kenntnis Gottsched wohl zunächst nur durch französische Angaben vermittelt worden war. Die wichtigeren Änderungen der IV. Auflage, besonders in Gottscheds Darstellung des älteren deutschen Lustspiels, sollen im einzelnen erwähnt werden.

Ein Versuch, den erreichbaren Quellen Gottscheds nachzugehen, lehrt, daß er überall nur Einzelheiten übernimmt, während er sich weiterhin oft in einen geraden Gegensatz zu den einzelnen Gewährsmännern setzt. Diese sind ja auch untereinander keineswegs einig, sondern vertreten völlig hetero-

gene Anschauungen, sie treten für oder gegen die strenge Handhabung der Regeln auf, Riccoboni verwahrt sich ausdrücklich gegen eine wegwerfende Äußerung d'Aubignacs, die der Gottschedschen Schilderung der italienischen Comödie nahekommt, und St. Evremond spricht sich am Schlusse seiner sehr wohlwollenden Betrachtung über die englische Comödie gar folgendermaßen aus: »Il faut aimer la régle pour éviter la confusion; il faut aimer le bon sens qui modere l'ardeur d'une imagination allumée: mais il faut ôter à la régle toute contrainte qui gêne, et bannir une raison scrupuleuse, qui par un trop grand attachement à la justesse, ne laisse rien de libre et de naturel. Ceux que la nature a fait naître sans génie, ne pouvant jamais se le donner, donnent tout à l'art, qu'ils peuvent acquerir« etc.

So findet auch Molière, der Regelnverächter, St. Evremonds ungeteilte Hochachtung, während sich wiederum Boileau und Fénelon als strenge Anhänger der »Regularité« nicht stark genug gegen seine gelegentlichen Übergriffe verwahren können. Riccoboni wiederum zählt zu den schärfsten Kritikern Molières, aber aus moralischen Gründen, während er den »Regeln« keine absolute Gültigkeit zuerkennt: »En un mot je respecte les regles, lorsqu'elles me paroissent dictées par la nature et conformes à la raison; mais je ne les écoute pas quand elles forcent la nature, et que, contraires au bon sens et à la raison, elles ne tendent qu'à nous mettre aux fers comme des esclaves«. (Ref. du Th. p. 126 f.). Gottsched aber nimmt von allen Parteien an, was er nur immer gebrauchen kann, und was nur irgend sich mit seinen eigenen dürftigen Anschauungen vereinigen läßt.

§ 1. Der Bericht über die Trennung der ursprünglich vereinigten Tragödie und Comödie ist der Darstellung des Aristoteles im V. und VI. Kapitel der Dichtkunst nachgebildet; ebendaher[1]) stammt auch die etymologische Erklärung des Wortes

1) Kap. III.

»Comödie«. Die meisten Einzelheiten, über die Aristoteles nicht berichtet, gemahnen an Gottscheds Anmerkungen zur Dichtkunst des Horaz, die, wie wir oben sahen [1]), den Dacierschen Horaznoten nachgebildet sind, sodaß auch hier und im folgenden neben den beiden antiken Autoren noch ihr Kommentator Dacier in Betracht kommt.

§ 2. Epicharm und Krates werden beide von Aristoteles erwähnt [2]): ». . . er sauberte sie von ihren vorigen Unflätereyen«, das dürfte ungefähr dem »en renonçant au railleries grossieres qui regnoient auparavant« — in der Dacierschen Übersetzung des V. Kapitels der Poetik entsprechen. Für den Bericht über Pratinas wird Horaz herangezogen [3]), für die weiteren Einzelheiten über den Ursprung der alten Comödie in der IV. Auflage auf ein neulateinisches Werk verwiesen.

§ 3. Wie bei der »alten« Comödie, sind auch für die Schilderung der »mittleren« Horaz und die Zusätze Daciers maßgebend [4]). Bei der Erwähnung des von Aristophanes als »gottlosen Atheisten« (sic!) hingestellten und verspotteten Sokrates macht sich Boileaus [5]) Einfluß geltend:

»On vit par le public un poète avoué
»S'enrichir aux depens du mérite joué
»Et Socrate par lui, dans un choeur de Nuées
»D'un vil amas du peuple attirer les huées«.

§ 4. Auch von dem schließlich erfolgten Verbot gegen die Ausartungen der Comödie berichtet Boileau [6]), ausführlicher noch als Horaz, und auch was Gottsched über die »neue« Comödie (comoedia nova) der Griechen und ihren Hauptver-

1) cf. X. Hauptst.
2) III. u. V. Kap.
3) cf. Gottscheds und Daciers Anm. zu v. 220 u. 221; (bei Gottsched II. Aufl. v. 291 ff.).
4) A. P. v. 282 und Daciers Anm.
5) A. P. Chap. III. v. 341 ff.
6) Chap. III, v. 345 ff.

treter Menander berichtet, entspricht der Erzählung Boileaus [1]). Für nähere Einzelheiten verweist Gottsched in den späteren Auflagen auf eine Reihe einschlägiger Werke.

§ 5. Wenn Gottsched die Vorliebe der Römer für das Lustspiel tadelt, so ist er damit der Meinung St. Evremonds [2]), der in dieser Geschmacksrichtung ein Symptom des Verfalls sieht. Das Material liefert auch hier Horaz, der mehrfach (in der dritten Auflage nur einmal) citiert wird. Der Tadel des Plautus und das Lob des Terenz ergibt sich aus Fénelons kleiner Abhandlung vom Lustspiel, die der »deutschen Schaubühne« vorgedruckt ist.

§ 6. Bei der Besprechung eines Terenzischen Lustspiels, das wegen der Ehrbarkeit des Ausdrucks und der Natürlichkeit der Charaktere gelobt wird, findet sich von der zweiten Auflage an d'Aubignac erwähnt, der zur Verteidigung des Terenz gegen den von Gottsched erwähnten Vorwurf der »Unregelmäßigkeit« in der Einheit der Zeit eine umfangreiche Polemik geführt hat [3]). In der IV. Auflage läßt Gottsched d'Aubignacs Gegner Menage zu seinem Bundesgenossen werden, eine Auffassung, zu der er wohl mit Grund gekommen sein mag, die aber nach meiner Kenntnis der Sachlage nicht entspricht.

§ 7. Die Lektüre von Riccobonis »Histoire du Théatre Italien« hat, wie schon oben erwähnt wurde, Gottscheds Urteil über die italienische Comödie gemildert; so bringt er denn nach seinem Gewährsmann [4]) seit der zweiten Auflage einen Überblick über die Ursachen des erst allmählich eingetretenen Verfalls der italienischen Schaubühne. In der IV. Auflage tritt

---

1) 349—352.

2) De la Comédie Italienne.

3) P. du Th. Tome II und III.

4) Riccoboni: Histoire du Théatre Italien, Chap. V S. 38 ff. Doch weicht Riccobonis Darstellung in einigen Punkten von Gottscheds Wiedergabe ab. Cf. die kurze Zusammenfassung bei Riccoboni S. 89 und 90. Gottsched selbst verweist in den späteren Auflagen noch auf einige italienische Werke.

vor diese Darstellung noch ein ungleich interessanterer Versuch, den historischen Nachweis zu führen, daß die Deutschen hier den Ausländern nichts nachgäben, sondern ihnen sogar in der Lustspieldichtung vorangegangen seien.

§ 8. Bei der Verurteilung der zeitgenössischen italienischen Comödie beruft sich Gottsched auf St. Evremonds Abhandlung »De la Comédie Italienne« [1]), doch urteilt der Franzose in Wahrheit vorsichtiger und zurückhaltender, wenn er auch die ihm bekannten italienischen Stücke als übertrieben und verzerrt hinstellt [2]).

§ 9. Für die englische Comödie, für die St. Evremond ebenfalls herangezogen wird [3]), hat dieser sogar ein aufrichtiges Lob [4]), das Gottsched in sehr kurzer Form übernimmt. Dies Lob wird in der dritten Auflage wieder durch die Klage des Spectators über die wilde Sittenverderbnis im englischen Lustspiel aufgehoben [5]).

§ 10. Die Franzosen haben es selbstverständlich auch hier »unstreitig am höchsten gebracht«. Molières Lob wird in der dritten Auflage auf Grund der Riccobonischen »Reflexions sur Molière« wegen Benutzung italienischer und spanischer Quellen [6]) eingeschränkt und überhaupt von vornherein nach Fénelons Beispiel — dieser wird erst von der zweiten Auflage an als Gewährsmann genannt — und im wesentlichen auch fast mit Fénelons Worten mit starkem Tadel vermischt: Er macht oft

1) St. Evr. Oeuvres, Amsterd. 1739, Tom. III p. 267 ff.

2) S. 272.

3) Ebenda S. 275 ff. De la Comedie Angloise.

4) U. a. S. 281.

5) Über die Comödie handeln die Stücke I. 44, 47, 51 des Spectators; gegen die Zoten besonders das letztere. — Hagedorns Einwürfe gegen die Drydensche Definition der englischen »Humour«, die Danzel S. 115 mitteilt, hat Gottsched anscheinend nicht beachtenswert gefunden. — Das in der IV. Auflage (ohne sachliche Neuerungen) citierte Werk von Collier bezeichnet sich selbst als »Examen abregé des mauvaises moeurs et de la profanation du Théatre Anglois«.

6) Cf. auch Riccoboni Hist. du Théatre Ital. Tom. I. p. 136—138.

große Umschweife, übertreibt seine Charaktere, schildert die Tugend oft lächerlich, das Laster angenehm und steigt oft zu tief hinab:

»Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe
»Je ne reconnais plus l'auteur du misanthrope«.

Genau dieselben Einwände finden sich mit denselben Beispielen, ja sogar mit demselben Boileaucitat in der erwähnten Fénelonschen Abhandlung [1]). In der IV. Auflage werden die Vorwürfe
§§ 11 u. 12. der Unregelmäßigkeit und Unnatürlichkeit noch verstärkt; Destouches wird zum besten modernen französischen Lustspieldichter.

In den ersten drei Auflagen weiß Gottsched über das deutsche Lustspiel nicht viel erfreuliches zu berichten, für die naive Kunst eines Hans Sachs scheint ihm das Verständnis zu fehlen, auch Gryphius und Weise sind ihm nicht »regelmäßig« genug. Doch hofft er [2]) von der Zukunft besseres und bekundet gleichzeitig, daß er die Anlehnung an die Franzosen nur als Notbehelf für eine Übergangszeit ansieht. In der IV. Auflage dagegen erwirkt auch hier die bessere Kenntnis und damit das bessere Verständnis bedeutungsvolle Änderungen, das Mißurteil über Hans Sachs fällt fort, die Reform des Lustspiels hält Gottsched für erreicht (III. Auflage: ». . bis wir eigene komische Poeten bekommen, die was gescheites machen können«; IV. Auflage: ». . bekamen, die . . machen konnten). Das Verdienst hierfür gebührt natürlich der »Deutschen Schaubühne«. Vgl. auch IV § 27.

§ 13. Die von Gottsched als aristotelisch angeführte Definition der Comödie als einer »Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kann«, stellt in Wirklichkeit eine Kombination von Aristoteles und Horazens Ansichten dar. Denn Aristoteles [3]) beschreibt die Comödie lediglich als die nachahmende Darstellung gemeinerer Naturen mit Beschränkung

1) Deutsche Schaubühne I. Teil. Lpz. 1742. S. 36—38.
2) II. Aufl. S. 699 u.
3) Poet. cap. V.

auf den Teil des Unedlen, den das Lächerliche bildet, und der sich dadurch auszeichnet, daß er keinerlei schmerzliche oder schädigende Wirkung hat, wie auch Gottsched erwähnt. Das »Erbauliche« aber findet sich erst in dem am Ende des Abschnittes auch angeführten bekannten Horazischen Ausspruch vorgebildet:

Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci
Lectorem delectando pariterque monendo.

Eine Einfügung der IV. Auflage schlägt für die »Comédie larmoyante« den Namen »bürgerliches Trauerspiel« oder sogar »Tragikomödie« — ein sonst doch bei Gottsched streng verpönter Begriff! — vor. s. u.

Nach dieser Regel werden die Mandragola des Machiavelli und »etliche molierische Komödien« (Aufzählung s. IV. Auflage) — nach Riccobonis Vorgang (s. u. a. De la Reform. du Théatre p. 31 f. u. sonst) — wegen ihrer Unsittlichkeit verworfen und ihnen ein Musterbeispiel einer Comödienfabel mit der unerläßlichen »Moral« gegenüber gestellt. Doch ist diese Moral etwas seltsamer Natur, man könnte sie wohl höchstens als Klugheitsregel bezeichnen. Gottsched scheint auch damit Anstoß erregt zu haben, wie man aus dem lehrreichen Zusatz der IV. Auflage schließen kann: »Die Bestrafung der Spitzbuben nämlich ist kein Werk des Poeten, sondern der Obrigkeit. Die Komödie will nicht grobe Laster, sondern lächerliche Fehler des Menschen verbessern«. So wird also der sittliche Wert der Komödie im Gegensatz zur Tragödie, wo ja die Bestrafung des Schuldigen (Oedipus) gerade das klassische Beispiel gab, ziemlich niedrig angeschlagen. Vorbildlich für diese Auffassung der Moral des Lustspiels dürfte Riccobonis Ansicht (a. a. O. p. 268) gewesen sein: ». . . Ce ne sont pas là des vices que la foiblesse humaine enfante, ce sont des crimes, et il n'est pas permis à un particulier d'en parler ni en secret, ni en public; c'est aux Tribunaux préposez pour maintenir les Loix, et pour décerner les punitions que méritent les Prévaricateurs, qu'il appartient d'en prendre connoissance«. § 14 u. 15.

§ 16. Im Übrigen wird in Hinsicht auf die Arten und den Aufbau der Fabel auf die Fabel der Tragödie verwiesen. Die Beispiele bilden neben Terenz in der dritten Auflage statt der Franzosen die Lustspiele der Deutschen Schaubühne. Vom Knoten wird wiederum Ähnliches verlangt, wie bei Boileau [1]):

»Que son noeud, bien formé, se dénoue aisément«.

Den übrigen Teil dieses Abschnittes füllen Angriffe auf die Künsteleien und Liebesstreiche der italienischen Comödie aus.

§ 17. Die nachfolgenden Ausführungen über die Personen der Comödie lehnen sich wesentlich an den ersten Absatz von Fénelons oben erwähnter kleiner Abhandlung [2]) an. Außerdem ist Daciers Urteil durchaus maßgebend. Dieser schreibt [3]), gegen Corneille polemisierend: »La Comédie n'est pas l'imitation des plus grands personnages, elle laisse cela à la Tragédie et à l'Epopée, mais elle ne se renferme pas non plus dans les personnes basses, puisqu'elle met sur le théâtre les Magistrats et les principaux Citoyens«. Gottsched dehnt diese Freiheit in der dritten Auflage auch auf den niedern Adel aus, jedenfalls mit Rücksicht auf verschiedene Lustspiele der »Deutschen Schaubühne«. — »La Majesté des Rois ne convient nullement a ce Poëme . .«: Auch über die Comédie Heroique und die »Tragicomödie« [4]) des Plautus [5]) läßt Dacier sich ähnlich aus wie Gottsched; nur vertritt dieser schärfer den Ausschluß der Majestät, als jener. Wenn Gottsched in der IV. Auflage die Verwerfung der Tragikomödie einschränkt, so scheint die betr. Einfügung ziemlich äußerlich und nur mit Rücksicht auf die Konzessionen an den Zeitgeschmack in § 13 und 21 vorgenommen. Der derbe Spaß des Aristophanes findet sich auch bei Fénelon. Die Ansicht, daß die Griechen als echte Republi-

1) Ch. III v. 406.

2) Deutsche Schaubühne I. Teil S. 34.

3) Poet. d'Arist. Chap. V. Remarque Ier.

4) Über das Charakteristische in Gottscheds Widerstand gegen die Tragikomödie als eine Vermischung zweier Dichtarten vgl. Servaes S.15.

5) cf. auch d'Aubignac P. d. Th. S. 135 if.

kaner gern das Königtum gedemütigt sahen, findet sich einmal in einem anderen Zusammenhang, nämlich gelegentlich der griechischen Tragödie und wohl mit weniger Grund bei Riccoboni[1]): »Il n'y a pas à douter que les Poëtes Grecs ne se soient proposés dans leurs Tragédies d'exciter et d'entretenier l'animosité du Peuple contre les Tirans . . . .« [2]).

§ 18. Die Einheit des Ortes und der Zeit und die Einteilung in fünf Aufzüge sind ebenso, wie bei der Tragödie, einzuhalten. In der ersten Auflage wird der »Heautontimorumenos« des Terenz getadelt, weil darin die Einheit der Zeit nicht eingehalten sein soll. Das Fortfallen dieses Tadels in den späteren Auflagen verrät die Lektüre und den Einfluß d'Aubignacs, der den Terenz mehrfach, besonders in seiner Polemik gegen Menage im III. Teil der Pratique du Théâtre, gegen diesen Vorwurf verteidigt[3]).

Die Betonung der »Liaison des scènes« weist auf den am Ende des Absatzes angeführten Boileau hin.

»Que l'action marchant où la raison la guide,
»Ne se perde jamais dans une scène vide« [4]).

§ 19. Gegen die Monologe, außer im Affekt, und das Aparte-reden sind auch die Franzosen[5]), von denen Gottsched hier seit der zweiten Auflage d'Aubignac[6]) anführt.

§ 20. Von den Charakteren der Comödie gilt wiederum das Gleiche wie von der Tragödie. »Man muß die Natur und Art der Menschen zu beobachten wissen« u.s.w. heißt es, getreu nach Horaz:

»Aetatis cuiusque notandi sunt tibi mores
»Mobilibusque decor naturis dandus et annis« [7]).

1) Hist. d. Th. It. I S. 256.
2) cf. auch d'Aubignac P. d. Th. S. 62 und ähnlich Brumoy S. 99 u.
3) s. o. § 6.
4) A. P. Chant. III. v. 407, 408 u. 412.
5) z. B. Corneille im Discours du Poème Dram.
6) P. du Th. Livre III, Chap. VIII et IX.
7) A. P. v. 156, 57; auch 112 ff.

oder mit Boileau:

»Que la nature donc soit votre étude unique etc.« [1]).

Außergewöhnliche Charaktere, d. h. solche, die von den bei Horaz und Boileau aufgezählten gebräuchlichen Typen abweichen, müssen durch die Umstände begreiflich gemacht werden.

Den Beschluß dieses, wie des folgenden Abschnittes, bilden wieder Citate [2]) aus Boileaus Art Poétique, der sich hier in den späteren Auflagen Hinweise auf Fénelon und einen Dichter der »Deutschen Gesellschaft« anschließen.

§ 21. Die Erregung der tragischen Affekte ist in der Comödie zu vermeiden. Während daher Gottsched zunächst Destouches, der dies »gewagt«, ziemlich kühl gegenübersteht, macht er in der IV. Auflage sein Kompliment vor dem Erfolge und erkennt halb widerstrebend mit einem wehmütigen Rückblick auf Boileau die »Comédie larmoyante« an, mit der bereits oben (§ 13) erwähnten bescheidenen Einschränkung einer Namensänderung. Vgl. auch § 17. Die aufgezählten Typen entstammen dem Terenz, der auch hier wieder gelobt wird.

Die Schlußabschnitte dieses Hauptstückes bieten außer einer nochmaligen Erwähnung Fénelons und einem Citat aus dem Art poétique keinen bestimmten Anhalt für eine Beeinflussung von französischer Seite, obgleich sie sehr wahrscheinlich ist [3]). Dagegen lassen sich gewisse Berührungspunkte mit dem »Spectator« feststellen. Steele und Addison wenden sich nicht nur gegen die Zoten in der Comödie, sondern überhaupt gegen
(§ 23) alle Arten des »falschen Witzes«, der seine Mängel durch allerlei Mätzchen in der Haltung und in der Kleidung zu verdecken

1) A. P. Ch. III v. 359 ff.

2) Ebenda v. 415—420; v. 401—405.

3) Die von Gottsched erwähnte Rede des P. Porée war weder auf der Göttinger Universitätsbibliothek noch auf der Kgl. Bibliothek in Dresden weder im Original noch in französischer oder deutscher Übersetzung aufzufinden.

sucht [1]). Auch der Hanswurst in seinen verschiedenen Formen wird hier angegriffen und seine Zuschauer gescholten, daß sie an solchen Possen Gefallen finden, statt sich darüber zu schämen. An anderer Stelle [2]) fordert Steele dann die Absonderung solcher »leiblichen Comödianten« von den »geistigen«, also die Verbannung des Gauklers von der Schaubühne [3]).

Bemerkenswert ist noch Gottscheds Meinung über die (§ 22.) Sprache und Form der Comödie. Die Verscomödie wird gebilligt, »nur es muß keine poetische Schreibart darinnen herrschen« [4]); vielmehr soll die Sprache, den Personen und Umständen entsprechend, die natürliche des täglichen Lebens sein. In der IV. Auflage ist der Widerstand gegen die »sinnreiche Schreibart« zugunsten der Umgangssprache noch ausdrücklicher. Am besten sind (nach der II. Auflage) reimlose oder auch gereimte sechs- oder achtfüßige Jamben nach antikem bezw. englischem Muster [5]).

Ferner finden sich in der III. Auflage (im § 24, der in den vorigen Auflagen die zweite Hälfte des § 23 bildet) und im folgenden Abschnitt einige Zusätze über den Harlekin und seinesgleichen.

---

1) Der Zuschauer, I. Teil, 44. Stück. Schluß. 47. 51. Stück.

2) II. Teil, 141. Stück.

3) Auch Riccoboni berichtet (Hist. p. 85, 86) über einen allerdings mißglückten Versuch der Verbannung des Harlekins, der für Gottsched sehr wohl eine Anregung geboten haben mag; daß die Neuberin später die Farce der feierlichen Vertreibung, wie Waniek (S. 341) ausführt, ohne Gottscheds Beteiligung ins Werk setzte, schließt nicht aus, daß er, wie allgemein bekannt ist, gleichwohl der geistige Urheber und eifrige Förderer jener Bestrebungen war.

4) Wie konziliant Gottsched dem Reime gegenüber war, beweist auch seine Haltung gegen Manteuffel. S. Danzel S. 29.

5) Über Gottscheds Stellung zum Reim, speziell in der Comödie, vgl. man Antoniewicz a. a. O. p. XXIII ff., der Gottscheds eigentlich ziemlich bescheidene und umgrenzte Abneigung gegen den Reim in Zusammenhang mit der grundsätzlichen Ablehnung eines Houdard de La Motte und Gravina bringt (p. XXV). Doch scheinen mir die betreffenden Stellen nicht beweiskräftig.

§ 24; (III § 25.) Die Maschinen sind auch hier nicht angebracht; die Nachäffung der französischen Feenmärchenstücke wird in der IV. Aufl. gerügt; die feststehenden Typen der italienischen Comödie werden verworfen.

§ 26; IV § 27. Wenn Gottsched zum Schluß die bestimmte Hoffnung ausdrückt, daß Deutschland auch in diesem Stücke die Schule des Auslandes bald werde verlassen können, so hält er anscheinend in der IV. Auflage dieses Ideal schon für erreicht: ›Wir Deutschen müssen uns . . . mit Übersetzungen behelfen (III) . . .‹ »Wir Deutschen . . . haben uns beholfen . . .« (vgl. o. § 12).

Wie sich das Lustspiel als vorwiegend bürgerliches Schauspiel dem Trauerspiel mit seiner höheren sozialen Schicht unterordnen soll (s. o. § 17), so folgt auf der dritten Stufe der aesthetischen, wie der sozialen Rangordnung das Schäferspiel (IV. Auflage, II. Teil, II. Abschnitt, VI. Hauptstück: Von Schäferspielen, Vorspielen und Nachspielen)[1]. Doch wird die Ableitung des modernen Pastoraldramas aus dem allzu derben griechischen Satyrspiel (mit Hinweis auf das oben (6. Hauptstück) herangezogene Werk des Casaubonus) abgelehnt und mit Crescimbeni der Ursprung dieser Gattung bei den Italienern des 15. Jahrhunderts gesucht. Den Vorwurf bildet hier wie bei den »Idyllen«, auf die Gottsched verweist, das tugendhafte Leben der patriarchalischen Hirten; die technische ›Einrichtung‹ entspricht der der größeren dramatischen Gattungen, auf die ebenfalls verwiesen wird (§ 7). Bemerkenswert ist noch am Schluß dieses Abschnittes bei der Polemik gegen die unsittlichen Modedichtungen der Satz: »Und was werden wir für eine Nachkommenschaft bekommen, wenn wir so eifrig an Verderbung der Sitten der Jugend arbeiten wollen?« mit dem Hinweis auf eine im Vorjahre von der Akademie zu Dijon

1) S. dort § 1.

preisgekrönte Abhandlung. Es kann sich dabei doch wohl nur um J. J. Rousseaus »Discours sur les Sciences et les arts« handeln, dem Gottsched also, wie er ausdrücklich bemerkt »in diesem einen Stücke« zustimmt. Wie sehr die Frage nach der sittlichen oder entsittlichenden Wirkung der Kunst die Zeit bewegte, erhellt auch aus dem oben (11. Hauptst.) herangezogenen und an dieser Stelle von Gottsched ebenfalls genannten Werke Riccobonis »De la Reformation du Theâtre« (1743), wo u. a. dieselbe Frage auch gerade in bezug auf die Jugend (p. 52 u. sonst) aufgerollt und schließlich überhaupt die Verbannung der Liebe von der Bühne gelehrt wird.

12. Hauptstück. Von Opern oder Singspielen.

Das Schlußkapitel der Critischen Dichtkunst ist wiederum rein polemisch gehalten. Gottsched rechnet die Opern gar nicht zu den Dichtwerken und erwähnt sie nur, um sie abzuurteilen. So kann auch von einer Theorie der Oper gar nicht die Rede sein, vielmehr handelt es sich nur um eine Aufzählung von Gründen und Zeugnissen gegen die Oper. Wie tief Gottscheds Abneigung gegen die Oper war, geht aus seiner ungewöhnlich konsequenten Haltung gegen König hervor[1]). Das Prinzipielle dieser Abneigung hebt Waniek[2]) bezeichnend hervor: Die Oper stellte eine bloße Belustigung dar, war ein reines Phantasieprodukt, nicht nur nicht sittenfördernd, sondern sogar unsittlich, widerstrebte also in den Hauptpunkten Gottscheds Grundanschauungen von der Poesie.

Von der zweiten Auflage an findet sich außer der Erwähnung eines englischen Schriftstellers zunächst ein Rückblick über die Entwicklung der italienischen Oper nach einer Abhandlung von Muratori[3]). § 1. §§ 2—4.

Aus einer kurzen Schilderung des phantastischen Wesens der damaligen Opern und ihrer Stellung gegenüber den Regeln §§ 5—7.

1) Danzel S. 128 f.
2) a. a. O. S. 160.
3) Die Zusätze der IV. Auflage s. am Schluß.

von der Naturnachahmung und vom moralischen Satz folgert Gottsched ihre völlige Wertlosigkeit und malt ihre Übertreibungen in krasser und spöttischer Weise aus[1]).

§§ 8 u. 9. Die Verbindung der Musik und Poesie, wie sie in der Oper stattfindet, hält Gottsched für unsinnig uud sogar gefährlich, da sie statt menschliche Handlungen nachzuahmen, die Sitten verderbe und verweichliche. In der Auffassung von der verweichlichenden Wirkung üppiger Musik berührt sich Gottsched mit einem, mit dem er sonst nicht eben viel gemein hat, mit Plato. So ist die Oper ein bloßes Sinnenwerk, und wegen ihrer Unsittlichkeit nie eine musikalische Tragödie oder Comödie.

§ 10. Nunmehr haben wir uns mit Gottscheds Gewährsmännern zu beschäftigen, soweit er sie nicht mit ihren eigenen Worten anführt, wie gleich zuerst den La Bruyère mit seinen »Caractères« (Tom. I).

§ 11. Die Erzählung über den mißglückten Versuch Racines und Boileaus, eine Oper zu schreiben, findet sich etwas länger, aber z. T. fast mit den gleichen Worten bei Boileau (Fragment d'un Prologue d'Opéra. Avertissement au Lecteur)[2]), z. B.: ». . . M. Quinault s'étant présenté au roi les larmes aux yeux, et lui ayant remontré l'affront qu'il alloit recevoir s'il ne travailloit plus au divertissement de sa Majesté, le roi, touché de compassion, déclara franchement aux dames dont j'ai parlé, qu'il ne pouvoit se résoudre à lui donner ce déplaisir. Sic nos Servavit Apollo«.

Auch der erwähnte Discurs von St. Evremond[3]) muß nochmals herangezogen werden, da Gottsched lediglich einen

1) Bemerkenswert erscheint hier noch die Ersetzung des Wortes »Musikus« (III § 6) durch »Tonkünstler« in der IV. Aufl. (§ 8).

2) Oeuvres Poet. de Boileau. Paris, Charpentier 1870. S. 455 ff. — S. 458 folgt dann der ebenfalls von Gottsched im § 12 teilweise wiedergegebene Prolog selbst.

3) Oeuvres de Mr. de St. Evremond Tom. III, Amsterd. 1739 S. 282 ff. Sur les Opera.

Satz daraus im Wortlaut abdruckt und im übrigen ausdrücklich darauf hinweist. Doch geht St. Evremond nicht ganz so scharf vor, wie Gottsched behauptet und wendet sich nur heftig gegen das Unsinnige in den Opern und gegen die ermüdenden Recitative, um zuletzt den Franzosen wenigstens die Möglichkeit einer gelegentlichen Vereinigung von Musik und Poesie zuzugestehen.

Einige Sätze von St. Evremond hat Gottsched auch in das, was er »meine Gedanken von Opern« nennt, hinübergenommen. Wenn er z. B. darüber spottet, daß die Opernhelden nicht die geringste Handlung vornehmen können, ohne zu singen, und wenn er die Unnatürlichkeit eines solchen Gebahrens hervorhebt, so folgt er dabei im allgemeinen St. Evremonds Meinung [1]), die dieser auch durch ähnliche lächerliche Einzelheiten illustriert. Schluß von § 7.

Besonders aber stimmt Gottsched mit St. Evremond darin überein, daß die Oper »ein bloßes Sinnenwerk sei und Verstand und Herz nichts davon bekommen«: »Nur die Augen werden geblendet, nur das Gehör wird gekützelt und betäubet: Die Vernunft aber muß man zu Hause lassen« u. s. w. »Or c'est vainement que l'oreille est flatée, et que les yeux sont charmés, si l'esprit ne se trouve pas satisfait« etc. Schluß von § 9.

Die von der zweiten Auflage an [2]) im § 8 eingeschobene Einschränkung, daß die Musik an sich eine edle Himmelsgabe sei, und eben nur die Vereinigung der beiden Künste nichts tauge, weist ebenfalls stark auf St. Evremonds Auffassung hin.

Doch sind auch größere Abweichungen, z. B. im Urteil über Lulli festzustellen.

Die übrigen Autoren, die er im Wortlaut anführt, seien wenigstens noch dem Namen nach genannt. Es sind Riviere du Freny (Amusements serieux et comiques) und des Callières (Hist. Poet. de la Guerre entre les Anciens et les Modernes). § 14. § 15.

1) S. 284 u. — 285 o.
2) C. D. II. Aufl. S. 717.

In der dritten Auflage werden auch nochmals Muratori und Fénélon u. a. genannt.

§ 18 u. 19. In seiner Siegessicherheit gegenüber der verhaßten Oper bestätigen ihn auch zwei Bekehrungen von Opernanhängern.

§ 20—28. Als Ersatz für die Oper als Festspiel schlägt er in den späteren Auflagen neben der Tragödie das Ballet vor und gibt einen Auszug aus dem Traité des Menestrier »Des Ballets Anciens et Modernes selon les Regles du Théatre«, in dem nach der Weise der Zeit die Geschichte und die Auffassung des Tanzes und der allegorischen Tanzspiele im ganzen bekannten Altertum von Moses bis Plato und Aristoteles behandelt wird.

Auch hier, wie in den vorigen Hauptstücken, sind noch mancherlei Berührungspunkte mit dem Spectator zu erwähnen. Auch dieser kämpft gegen die Spitzfindigkeiten, Phantastereien und Ungereimtheiten der italienischen Opern in England [1]), besonders auch gegen die italienischen Recitative (gesungene Kommandos etc.), stellt aber dann diesem Treiben die Forderung einer nationalen zur Sprache passenden Musik entgegen [2]). An diesem Punkt lenkt Gottsched freilich ab.

Gottsched verrät einen wahren Grimm gegen den »Wust der unnatürlichen Opern«, eine persönliche Voreingenommenheit, die ihm eine ruhige und sachliche Behandlung der Oper unmöglich macht [3]). So ist wohl auch sein primitives Verfahren bei der Zusammenstellung und Benutzung seiner Gewährsmänner zu erklären.

In der IV. Auflage ist die Oper neben die übrigen sangbaren Dichtarten gestellt (II. Abschnitt, IV. Hauptstück). Es finden sich hier zunächst einige kleine Änderungen mit Be-

1) I. Teil, 5. u. 18. Stück.

2) 29. Stück. Über allerlei andere Opernauswüchse handeln noch die Stücke 13, 14, 22, 31, 36.

3) Über das Prinzipielle an Gottscheds Haltung gegen die Oper vgl. außer Waniek noch besonders Servaes.

rufung auf den auch sonst mehrfach von Gottsched genannten Crescimbeni und eine größere Einfügung über das deutsche Singspiel (§ 4—7). In § 9 (= III. Aufl. § 6) ist die Anführung St. Evremonds als Autorität eingeschoben, in § 11 Berufung und Citat aus einer Abhandlung des Abbé Gedoyn in den »Mémoires« (Deutsche Ausgabe VI. Band). Unter den »Wehrmännern« ist St. Evremond an die erste, La Bruyère an die vierte Stelle gerückt. Sonst sind hier nur die Nummern der §§ verschoben, was Gottsched ab § 22 zu einer falschen Zählung veranlaßt. § 20 und 21, eigentlich 23 und 24, von Operetten und Intermezzi sind neu, das Beispiel von dem Flußgott erinnert an die Engländer; doch wird auch hier Crescimbeni heranzuziehen sein.

Ferner wäre hier das V. Hauptstück des II. Abschnitts »Von Wirtschaften, Mummereyen und Balletten« anzureihen, die Gottsched als Ersatz für die Opern bei Hoffestlichkeiten vorschlägt. Das gepriesene Beispiel aus dem oben (§ 20) angeführten Werke des Menestrier scheint für unser heutiges Empfinden recht unglücklich gewählt: Diana bringt den Actäon als Hirsch zur fürstlichen Tafel: »für ein Wild, das aus einem Menschen entstanden wäre, sey kein würdiger Grab, als der Durchl. Braut Magen zu ersinnen« (§ 3). Man wäre fast versucht, Gottscheds lobpreisende Schlußbemerkung zu § 4 für Ironie zu halten, aber er scheint doch wirklich noch zu sehr in höfischen Vorstellungen befangen gewesen zu sein, um es verwunderlich zu finden, wenn »die ganze Dichtkunst ihre Reichthümer erschöpfet hat, ein Beylager zu verehren«. — Es folgen weitere Beispiele aus dem Guardian und Crescimbeni u. a. Die folgenden §§ 8 ff. über die Ballette (nach Menestrier) entsprechen mit wenigen Einschiebungen genau den §§ 20 ff. des XII. Hauptstückes der III. Aufl. (s. o.), was abermals ein Versehen in der Zählung der §§ von 15 ab verursacht.

Schluß.

Es konnte sich, da Gottscheds Unselbständigkeit hinlänglich bekannt und häufig erörtert ist, bei dieser Untersuchung, noch dazu auf beschränktem Gebiet, nur um das Abhängigkeitsverhältnis handeln, um eine Grundlage bei der Beantwortung der Frage, wie weit Gottsched über die fremden Vorbilder hinaus zu einem eigenen System gekommen ist. Im Gegensatz zu den Extremen der einen oder andern Seite muß die gemäßigte Auffassung von Gottscheds Eigenart, wie sie die meisten neueren Beurteiler, wie Danzel, Bernays, Koch u. a. vertreten, als im wesentlichen berechtigt anerkannt werden [1]). So verstreut und verloren auch vielfach in der Wirrnis von unwesentlichen Einzelheiten die Ansätze zu systematischer Zusammenfassung bei Gottsched sein mögen, so ist doch ein eigenes Wollen bei aller Abhängigkeit unverkennbar, und die Grundanschauung ist trotz aller gelegentlichen Inkonsequenzen doch in beiden Teilen der »Critischen Dichtkunst« einigermaßen durchgeführt; sie führt aber zu weit vom Wesen der Kunst fort, um zur Konstruktion eines organischen Gebäudes auszureichen. So treten an Stelle von Entwicklungen und Begründungen bloße Dogmen und Autoritäten, z. T. gute Autoritäten, wie Aristoteles, Horaz, Boileau; aber da er von allen etwas nimmt, kommt Gottsched unter der Last der Tradition von Jahrhunderten selten zum freien Umsichschauen. Er ist

1) s. II. Kap., bes. auch S. 17 ff.

bei allem Fleiße nicht gewissenhaft und in der Auswahl des in reicher Fülle herbeigeschafften Materials vielfach unkritisch und in seiner Verarbeitung oberflächlich. Und zuweilen, nicht immer zum Vorteil des Ganzen, bäumt sich doch auch die Individualität dieses zwar abhängigen, aber dabei plänereichen und ehrgeizig nach Befreiung strebenden Geistes gegen die Gewährsmänner auf, sowohl in den regelarmen und von fremden Einflüssen freier erscheinenden kleineren Dichtgattungen als auch gelegentlich dort, wo er, wie im 9. Hauptstück, das ganze Werk eines Vorgängers einfach ausschreibt. Auch dort, wo er sich fremder Führung willig überließ, gerät er noch durch plötzliche unerwartete Seitensprünge auf seltsame Abwege, auf denen ihm schwer zu folgen ist. Meist aber durcheilt er in blinder Hast die Bahnen, die fremder Fleiß ihm erschlossen und die eigene Geschäftigkeit ihm vertraut gemacht hat, übersieht die schönsten Ausblicke und vermeidet die unbequemen Höhen, läßt die schönsten Früchte am Wege stehen und füllt sich die Taschen mit Kieseln [1]).

Eine teilweise Begründung seines ungleichmäßigen und scheinbar willkürlichen Verhaltens ergibt auch das von Waniek betonte verschiedene Verhältnis der Dichtarten zu dem Prinzip der Regelmäßigkeit: während die Lyrik jener Tage der »Regeln« nicht ermangelte, vielmehr durch Gottsched zu einer mehr naturgemäßen Freiheit zurückgeführt wurde, bedurfte das Drama infolge seiner Verwilderung höchst dringend der Regeln. Je mehr Regeln Gottsched nun gebrauchte, desto mehr kam er auch in die Lage, zu entlehnen, sodaß seine Anlehnung an die Vorgänger etwa beim Drama stärker ist, als bei den Oden; doch kennzeichnet auch dieser Unterschied noch nicht die Art seines Verfahrens. Auch die Wichtigkeit des Stoffes, für die natürlich der »moralische Nutzen« maßgebend ist (vgl. z. B.

---

1) Vgl. auch Servaes (a. a. O. p. 10): »... Überall klaffende Risse, willkürlich verwendete fremde Bruchstücke, von allen Ecken und Enden mühselig und planlos zusammengetragene Bausteine .

I. Teil I § 32), treibt ihn zu einem umfangreicheren Studium und weiter nicht immer zu gründlicherem selbständigen Verarbeiten des Erlesenen, sondern gerade zu noch stärkerer Abhängigkeit, während er gerade in kleineren Abschnitten zuweilen viel mehr Persönliches gibt und sich auf eigene Erfahrungen stützt. Dort tritt auch sein Bild verhältnismäßig am klarsten hervor, das eines zwar engherzigen und nüchternen, aber dabei regsamen und rührigen Beobachters. Fast überall aber steht er im Banne der Zeitgedanken französischen Ursprungs. Das zeigt besonders auch sein Verhältnis zu der so oft berufenen Antike; es ist ganz das des französischen Pseudoklassizismus, wie ihn einmal Vatry recht offenherzig, wie folgt, kennzeichnet: »Les Grecs ne pensoient pas comme nous sur la Poësie, cependant nous lisons les Anciens avec les préventions que nous ont données nos Poëtes; nous voulons retrouver nos idées dans leurs ouvrages, et nous disons, qu'ils ne sont pas bien expliquez lorsqu'ils n'ont pas parlé à notre maniere . .«; es handelt sich um die Erscheinung einer ganz besonders ausgeprägten nationalen Gebundenheit, wie sie sich ebensosehr in den antikisierenden Dramen des 17. und 18. Jahrhunderts verrät wie in der bildenden Kunst mit ihren modern-französischen Gestalten im allegorisch-mythologischen Gewande. Die Annäherung des Franzosen mit seiner weitgehenden Verständnislosigkeit gegen fremdes, in diesem Falle antikes Wesen, an eine solche fremde Denkart hat fast stets etwas Unaufrichtiges, Erzwungenes an sich; der nationale Geist sprengt bald die fremde Fessel, formt die fremde Art in die heimische Bildung, ohne jedoch die Behauptung einer sachgemäßen und getreuen Wiedergabe und Weiterbildung aufzugeben, ein Fehler, den Lessing später hervorgehoben hat. Aber Gottsched stand diesen Dingen noch mit größerer Befangenheit gegenüber, als der klare Kopf des jüngeren Theoretikers, und so ist ihm eine fruchtbringende Anlehnung an die Antike und ein organischer Weiterbau ihrer großen Gedanken versagt geblieben, ohne daß er bei den Franzosen etwa in einer vollkommen und harmo-

nisch ausgebildeten aesthetischen Anschauungsweise einen vollen Ersatz gefunden hätte.

Es konnte so kein Vergleich der Systeme gegeben werden, vielmehr mußte meistens auf die Beeinflussung im Einzelnen verwiesen werden, umsomehr als auch die Franzosen, etwa von Corneille, Le Bossu und Boileau abgesehen, bei größtenteils gleichartiger Grundanschauung meist nicht systematisch vorgehen, sondern sich entweder wie etwa St. Evremond, auch Voltaire, Fontenelle, Fénelon u. a. begnügen, in kleinen Abhandlungen irgend ein Sondergebiet zu behandeln, oder etwa, wie Dacier, sich beiläufig zu irgend einer Frage in Noten und, wie Racine, in Vorreden äußern. Umsomehr mußten die grundlegenden gemeinsamen Gewährsmänner, Aristoteles und Horaz, hereingezogen werden. Eine vollständige Beschränkung auf Gottscheds französische Vorgänger war unmöglich, da sie fast alle entweder auf der Antike aufbauen wollen oder doch wenigstens zu ihr Stellung nehmen. Anderseits schienen für eine Entwicklungsgeschichte von Aristoteles über die Renaissance bis zu den Franzosen und Gottsched Raum und Thema zu eng umgrenzt[1]). Für eine derartige Untersuchung, die auch den Wert der verschiedenen Fassungen abzuwägen hätte, könnte Gottsched nicht Mittelpunkt, sondern bloßer Ausläufer werden. Das Heranziehen des Horaz ergab sich schon aus Gottscheds eigenem, wie aus Boileaus Verhältnis zur Ars poetica, besonders durch das vorbildliche Prinzip des »Utile (cum) dulci«. Ein maßvolles Heranziehen der beiden englischen Wochenschriften, sowie vereinzelte Hinweise auf die »Discourse der Mahlern« schienen ebenfalls unvermeidlich. Scaliger ist nur zur Nachprüfung Braitmaierscher Angaben herangezogen, außer ihm von Renaissancepoetikern nur Casaubonus und Vossius. (Ein Vergleich von Gottsched-Le Bossus epischer Theorie mit der Vidas blieb fast völlig ergebnislos). So ergab sich im wesentlichen wenigstens eine Beschränkung auf die von Gottsched

1) Es sei auf Berinskis »Poetik der Renaissance« verwiesen.

genannten und bei ihm vorauszusetzenden Franzosen des 17. und 18. Jahrhunderts, besonders die Vertreter der klassizistisch-lehrhaften Richtung, denen sich Gottsched anschloß, ohne darum im einzelnen die Heranziehung anderer, soweit sie nur nicht gar zu weit abweichen, zu verschmähen.

Wenn bei der Untersuchung über die Tragödie die Werke von d'Aubignac und Brumoy zum Teil mit herangezogen worden sind, trotzdem sie für die erste Auflage der C. D. und somit für die eigentliche Grundfassung von Gottscheds Theorie nicht in Betracht kommen, so hat dies eine innere Begründung, bei d'Aubignac in einer mehrfach hervortretenden Wesensverwandtschaft mit Gottsched (s. o.) und bei Brumoy in einem merkwürdigen prinzipiellen Gegensatz bei großer Ähnlichkeit im einzelnen, sowohl in der Anordnung des Stoffes, als auch in den Hauptpunkten, im historischen Überblick, in der Lehre von den Einheiten, von der Komposition und von den Charakteren. Während bei Gottsched die Entstehung und Begründung der meisten »Regeln« sowie die Entwicklung der Unterschiede und Berührungspunkte zwischen Epos und Tragödie dunkel bleibt und einfach die vollendeten Tatsachen festgestellt werden[1]), ist Brumoy dagegen stets bemüht, eine psychologische Deduktion und Synthese der Regeln zu geben und nach der Aristotelischen Andeutung (im IV. Kap.) das eigentliche Kunstdrama der Griechen — mit seinem von jenen Bacchusliedern so weit abweichenden Geiste — aus den homerischen Epen herauswachsen zu lassen. Sein Verfahren ist zum Teil sehr naiv, er schiebt zugunsten der Regeln den alten

1) cf. X. Hauptst. § 10[1]. — Das 1. Kap. des I. Teils »Vom Ursprung und Wachstum der Poesie« enthält außer der äußeren Entstehungsgeschichte der Dichtarten zwar den Versuch einer psychologischen Ableitung des Ursprungs der Dichtung, aber die Motive, die Gottsched dem Mitteilungsdrange der ersten Dichter zugrunde legt (Wein, Liebe, Ruhmsucht, erzieherische Absichten) sind viel zu flach und nüchtern, um ihm für die Weiterentwicklung irgend welchen Anhalt zu bieten.

Dichtern ganz unmögliche Reflexionen unter, aber schon die bloße Ableitung des Dramas aus dem Epos und die notwendige Abgrenzung und Differenzierung der jüngeren Dichtungsart gegen die ursprüngliche ist bedeutungsvoll, weil doch wenigstens der Versuch vorliegt, die Regeln aus der Natur des Schaffens wirklich abzuleiten, was Gottsched stets als bereits geschehen voraussetzt. Wäre die »Critische Dichtkunst« wirklich nur das praktische Handbuch, für das es manche ihrer Beurteiler (s. o. Einleitung) erklären, so wäre sein Verfahren gerechtfertigt; aber Gottsched erhebt ja selbst mit seinen Prinzipien der Naturnachahmung und des moralisches Satzes höhere Prätentionen, und so bleibt eben zwischen den Prinzipien und den einzelnen Vorschriften ein Riß, der Mangel an einer Ableitung und damit einer inneren Begründung der Regeln aus dem Prinzip tritt fühlbar hervor. Durch dies Fehlen des inneren Zusammenhanges, der notwendigen Begründung der dichterischen Formen aus der Natur des einzelnen Kunstwerkes heraus, durch die verhängnisvolle Identifizierung von Naturgemäßheit und Regelrechtigkeit des Dichtwerks, muß Behauptung an Stelle des Beweises treten, eine Mischung von Willkür und dogmatischem Starrsinn an Stelle innerer Gesetzmäßigkeit So tritt die ganze Armut und Kargkeit von Gottscheds aesthetischer Grundanschanung zutage; und hier wird es auch begreiflich, warum Gottsched nach fremder Hilfe greifen mußte: Ihm fehlte letzten Endes eine wirkliche klare Vorstellung von Art und Wesen, von den tieferen Entstehungsursachen und der inneren Entwicklung des Kunstwerks.

Literatur.

I. Moderne Werke.

Antoniewicz: J. E. Schlegels Dramaturg. Schriften. (Litt. Denkm. des 18. u. 19. Jahrh. H. 26.) Heilbr. 1887.

Bernays: Gottsched (Allgem. deutsche Biogr.). Lpz. 1880.

Braitmaier: Geschichte der poet. Theorie u. Kritik etc. I. Band. Frauenfeld 1888.

Crüger: Gottsched u. d. Schweizer Bodmer und Breitinger (Kürschners Nat Litt. Band 42.)

Danzel: Gottsched und seine Zeit. Lpz. 1848.

Koch: Gottsched u. d. Reform d. deutschen Literatur. (Sammlg. gemeinv. Vortr. N. F. Serie I, Heft 21.) Hamburg 1887.

Netoliczka: Schäferdichtung und Poetik im 18. Jahrhundert. (Seufferts Vierteljahrsschr. f. Lit.-Gesch. II. Bd.) 1889.

Reichel: Gottscheddenkmal. Berlin 1900.

Reichel: Gottsched. I. Bd. Berlin 1908.

Servaes: Die Poetik Gottscheds u. d. Schweizer. (Qu. u. Forsch. Heft 60.) Straßburg 1887.

Volkelt: Aesthetik des Tragischen. 1897.

Waniek: Gottsched u. d. deutsche Literatur. Lpz. 1897.

II. Ältere Werke.

Aristoteles: De arte poetica liber (Rec. Christ). Lpz. 1887. — Poetik, übers. v. Stich. Lpz. 1887. — Ausg. v. Dacier s. u.

d'Aubignac (Hédelin): La Pratique du Théatre. Amsterd. 1715.

Bayle: Histor. u. Crit. Wörterbuch, übers. v. Gottsched. Lpz. 1742.

Boileau: Oeuvres Poétiques. Louandre, Paris 1870. (Art Poétique, Schulausg. v. Lubarsch, Lpz. 1885.)

Le Bossu: Traité du Poème Epique. La Haye 1714.

Bouhours: La Maniere de bien penser. Amsterdam 1719.

Brumoy: Théatre des Grecs. Paris 1785. I. Teil.

Casaubonus: De Satyrica Poesi. Paris 1605.
Corneille: Oeuvres, T. I. (Les Grands Ecriv. de la France). Paris 1862.
Dacier: La Poétique d'Aristote. Amsterdam 1733.
Dacier: Oeuvres d'Horace, T. X. (1735).
Deutsche Gesellschaft: Eigene Schriften I. Bd. 1742 (2. Aufl.). Oden I. 1728.
Discourse der Mahlern, Zürich 1721.
St. Evremond: Oeuvres, Amsterdam 1739 T. III. (Oeuvres meslées T. III. Paris 1693).
Fénelon: Deutsche Schaubühne. Bd. I. Lpz. 1742.
Fontenelle: s. Deutsche Gesellschaft und Gottsched.
Gottsched: Critische Dichtkunst I. II. III. IV. Aufl. 1730, 1737, 1742, 1751.
Gottsched: Fontenelles Gespr. v. Mehr als einer Welt u. a. kl. Schr. II. Aufl. Lpz. 1730. (Auserlesene Schr. 1760.)
L. A. Gottsched: Zuschauer 1739.
L. A. Gottsched: Aufseher 1745, 1749.
Mme Hooghard: Lettres Antipoétiques 1726.
Huet: Traité de l'Origine des Romans. Paris 1693.
Remond de St. Mard: Reflexions sur la Poesie etc. La Haye 1734.
Mémoires de Litterature de l'Academie des Inscriptions et Belles Lettres, Pariser Ausgabe: Band I. II. III. VI. IX. Amsterdamer Ausgabe: Band I. III. IV. V. VI. VII. XIII. Übers. von Gottsched: I. bis VI. Teil. Abhandlungen von Fraguier, Racine f., Vatry u. a.
Le Moine: De l'Art des Devises. 1664.
La Motte (Houdars): Odes et autres Ouvrages. Amsterdam 1719.
La Motte: Fables Nouvelles. Paris 1719.
La Motte: Iliade. Amsterdam 1760.
Plato: Staat (Philos. Bibl) Lpz. 1907.
Pietsch: Ges. poet. Schriften, Ausg. v. Gottsched. Lpz. 1725.
Racine: Théâtre complet b. Firmin Didot, Paris (und Oeuvres in d. Gr. Ecr. de la Fr.).
Riccoboni: Histoire du Théâtre Italien T. I. Paris 1728.
Riccoboni: De la Réformation du Theâtre. 1743.
Scaliger: Poetices Libri 1586.
Voltaire: Théatre b. Garnier Frères, Paris. Oeuvres. Paris 1830. (T. II. V. X.)
Vossius: De Veterum Poetarum Temporibus. Amsterdam 1662.

Lebenslauf.

Als Sohn des Eisenbahnsekretärs Otto Blanck bin ich, Karl Johannes Otto Blanck, am 20. 10. 1884 zu Magdeburg geboren. Nach der Übersiedlung meiner Eltern nach Blankenburg a. H. besuchte ich das dortige Gymnasium. Im Jahre 1903 bezog ich die Universität München, im folgenden Jahre die Universität Lausanne und kehrte nach einsemestrigem Aufenthalt in Marburg im Herbst 1905 nach München zurück, wo ich besonders die Vorlesungen der Herren Professoren Muncker, Lipps, v. Hertling, Paul und Breymann hörte und im litterarhistorischen Seminar des Herrn Professor Muncker die Anregung zur vorliegenden Arbeit empfing. Im Herbst 1907 ging ich nach Göttingen, um dort hauptsächlich die Vorlesungen der Herren Professoren Baumann, Husserl, Stimming, Vischer und Weißenfels zu besuchen. Seit meiner Ostern 1909 erfolgten Exmatrikulation widmete ich mich in meiner Heimat zu Blankenburg und darauf zu Dresden dem Abschluß meiner Arbeit und der Vorbereitung zum Examen rigorosum, das am 19. November 1909 stattfand.

Allen meinen verehrten Lehrern, besonders aber Herrn Prof. Muncker, spreche ich hierdurch meinen verbindlichsten Dank aus.